

**ASPECTOS DAS RELAÇÕES ENTRE O
MOSAICO E A ARQUITECTURA NO MUNDO
ROMANO.**

**ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA DO TEMA
DA MURALHA NO MOSAICO ROMANO**

Francine Alves

Tese de Doutoramento em História da Arte da Antiguidade

JULHO/2010



**ASPECTOS DAS RELAÇÕES ENTRE O
MOSAICO E A ARQUITECTURA NO MUNDO
ROMANO.
ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA DO TEMA
DA MURALHA NO MOSAICO ROMANO**

Francine Alves

Tese de Doutoramento em História da Arte da Antiguidade

JULHO/2010



AGRADECIMENTO

Expresso o meu reconhecimento ao Professor Manuel Justino Maciel, pela orientação científica, pela disponibilidade e pelo incentivo na feitura deste trabalho.

RESUMO

Esta investigação, no âmbito das relações entre o mosaico e a arquitectura no mundo romano, tem por objecto a representação do tema da muralha no mosaico pavimental.

Desenvolvido em três partes, o trabalho incide em factos históricos, analisa a génese do tema e a sua transposição para o mosaico.

Os objectivos do trabalho são a identificação da expressão iconográfica e apreensão do conteúdo iconológico da representação do tema em *romano more*.

Palavras-chave: muro, torre, porta.

ABSTRACT

This research about relations between the mosaic and architecture in the Roman world, aims to analyze the crenellated borders in mosaic pavements.

Developed in three parts, the work focuses on historical facts, analyzes the genesis of the theme and its transposition into the floor mosaic.

The objectives of the study are the identification of iconographic expression and the apprehension of iconological content of the images.

Key-Words: battlement, tower, gate.

ÍNDICE

Introdução.....	1
Parte I - <i>Actium</i> : a convergência de duas visões do mundo	
1.O muro de Roma, o <i>mos maiorum</i> e o legado etrusco.....	6
2.A divergência nos focos de visão: <i>politai</i> ou <i>res publica</i>	23
3.A mobilidade espiritual dos Gregos.....	28
4.A mobilidade territorial dos Romanos.....	45
Parte II - A gênese do tema e a transposição para o mosaico	
1.Uma dádiva divina e um <i>ornatus</i> architectural.....	61
2.Um retrato musivo da transposição helenística.....	81
3.O motivo ‘ <i>pyrgotos</i> ’ e a pintura funerária.....	91
4. <i>Ilici</i> : a convivência das <i>consuetudines graeca e romana</i>	100
Parte III - A representação romana do tema da muralha	
1.As imagens da <i>defensio</i> e o mosaico romano.....	113
2.A representação em <i>romano more</i>	132
3.O valor icónico acrescido.....	160
4.A metamorfose do tema urbano e a crise da cidade.....	165
Conclusão.....	192
Bibliografia.....	201
Ilustrações.....	218
Léxico musivo.....	232

INTRODUÇÃO

Este estudo tem por objecto uma das mais significativas expressões das relações entre o Mosaico e a Arquitectura no mundo romano: a representação de imagens de muros, torres e portas – tema da muralha – na *musivária* pavimental.

Incidindo sobre os mosaicos romanos, mormente os de contexto hispano, tem como objectivos a identificação da expressão iconográfica e a apreensão do conteúdo iconológico da representação do tema arquitectónico em *romano more*.

O tema da muralha apareceu, no mosaico, em período helenístico e percorreu os pavimentos até finais do século III d.C.; este longo lapso temporal abarca duas linguagens iconográficas distintas que apontam para diferentes visões do mundo, para diferentes contextos históricos.

Procuramos ter em conta tais contextos em estudo naturalmente vinculado à arte com história; e à luz deles procuramos atingir o nosso escopo, apreender os valores iconológicos subjacentes às expressões iconográficas.

Assim, a primeira parte do nosso trabalho incide sobre factos históricos; a segunda é dedicada à génese do tema da muralha e à sua transposição para o mosaico; a terceira parte tem por foco a *consuetudo italica* no tratamento daquele tema arquitectónico.

Socorremo-nos da analística da Antiguidade, cabendo relevar nomeadamente, o olhar de Pausânias para uma peregrinação à Grécia, o discurso de Vitrúvio para o entendimento da arquitectura da Antiguidade e a pergunta mítica plasmada nos *Fasti* de Ovídio: “e por que é que a cabeça (de Cíbele) está carregada com uma coroa de torres” (*At cur turrifera caput est onerata corona?*).¹

¹ OVÍDIO, *Fastos*, 4, 219.

Encontramos na representação do tema arquitectónico duas mundivisões distintas, opostas, plasmadas em dois lapsos de tempo espaçados: o momento helenístico e o momento romano com início augustano e termo severiano.

As duas mundivisões assentavam na dimensão do religioso que molda o contexto mental da Antiguidade², mas à visão do mundo em compartimentos (*poleis*) contrapunha-se a visão do mundo como um *continuum* (império).

Tal divergência apontava para duas distintas idiossincrasias, por isso, começamos pela análise dos respectivos percursos históricos; aqui encontramos os distintos eixos antagónicos – espiritual e material – que suportaram, orientaram e diferenciaram a mobilidade grega da mobilidade romana.

Tendo como metodologia a apreciação de factos históricos enquanto determinantes da produção artística, deu-se relevo à fundação de Roma e ao *mos maiorum* que formatou eticamente a romanidade.

Atentou-se na dominação etrusca enquanto primeira e mediada influência do helenismo e em dois sistemas políticos vimos projectadas as duas contrastantes visões do mundo.

Para o confronto entre ambas, destacamos momentos artísticos (períodos clássico e helenístico) do percurso espiritual grego bem como momentos da expansão territorial romana.

Em suma, constatamos a helénica mobilidade espiritual de uma visão do mundo compartimentado em *poleis*, contraposta à mobilidade territorial, expansionista determinada por uma visão do mundo como um império.

² Entendido o século VI a.C. como termo da Alta Antiguidade, os finais do século III d.C.(dinastia dos Severos) como termo da Antiguidade e o século VIII como termo da Antiguidade Tardia.

O encontro, convergência e fusão de tais mundivisões ocorre, em contexto romano, ao tempo em que o modelo político republicano, longamente posto em crise, se dilui em apaziguador e monárquico sistema político. Este encontro, em tal tempo, vai viabilizar, na produção artística, nomeadamente, na musivária pavimental, a expressão plástica de um *modus cogitandi* – a síntese – em *romano more*: a arte romana.

O momento formal daquele encontro, da convergência dos diferentes modos de olhar e de ver, é a batalha de *Actium*, porque vem dar novo contexto, nova estrutura política, ao mundo alexandrino e vem dar unidade à fase artística greco-romana, pondo termo à arte do período helenístico.

Em *Actium* e com Augusto, começa o período romano, o tempo da maturada síntese artística latina, da emergência de uma arte expurgada de *uestigia ruris* pela influência e emulação da arte greco-helenística.³

É este o período visado neste estudo. Por isso, do confronto entre duas visões do mundo, plasmadas em dois percursos históricos, seguimos em busca da génese do tema, recuando à remota arquitectura oriental; avançamos para o período helenístico e no mundo alexandrino encontramos as primeiras transposições do tema da arquitectura para o mosaico.

Movendo-nos no tempo e na geografia, encontramos ainda a *consuetudo graeca* em um mosaico da *Hispania* de finais da República, e, na bordadura torreada desse mesmo mosaico ilicitano, encontramos o desabrochar da arte romana. No contexto hispânico, prosseguimos a busca da *consuetudo italica* no tratamento plástico do tema da muralha e do valor icónico que lhe está subjacente.

³ HORÁCIO, *Epístolas*, 2, 156,160 .

At cur turrifera caput est onerata corona?



Cíbele
(Museu Arqueológico de Istambul)

PARTE I

Actium: a convergência de duas visões do mundo

1. O muro de Roma, o *mos maiorum* e o legado etrusco

“*Augustus Caesar, Diui genus, aurea condet saecula...*”

(*Eneida*, 6, 793)

Roma, finais do século I a.C.

Começa o período que dá a matriz, o enquadramento do valor semântico das imagens da antiga *musivaria* pavimental romana que motivam este estudo: é um tempo novo, tempo de mudanças que dão resposta e soluções à conflitualidade social que crescendo, com menor ou maior ruído, culminou na crise da República.

Tal resposta, tais soluções surgem por uma via politicamente orientada para a paz (*pax romana*) e espiritualmente orientada para a recuperação de perdidos valores morais ancestrais (*mos maiorum*); via guiada pelo Augusto que, sob a sua autoridade (*imperium*), recebeu um mundo de discórdias.⁴

⁴*Mos maiorum* é todo um referente comportamental assente em costumes ancestrais ancorados em exigentes padrões éticos. Tais costumes, que remontam aos longínquos tempos da formação de Roma (período monárquico), transitaram para o período republicano, onde se esvaíram com o correr dos séculos. Perante os conturbados tempos dos finais da República, o mundo romano sente a falta dos referentes comportamentais, desse *mos maiorum* que evoca pelo nome de ética ‘republicana’. Esta redutora designação tinha em vista todo o quadro de ancestrais valores morais, formatado em período fundacional, monárquico, e baseado na *uirtus*, ou seja, na rectidão que tinha, entre os seus corolários, a *pietas* e a *fides*, princípios orientadores das relações dos homens com os deuses e dos homens entre si.

Discórdias entre o patriciado e a plebe, indiciadoras do desajustamento de uma ordem política concebida para a específica realidade de uma cidade-Estado, tinham-se agravado paulatinamente e foram dando sinais de alerta como o da revolta dos Gracos, em 132 a.C.⁵.

As discórdias prosseguiram bem como as derivas do modelo republicano: variava o número de magistraturas supremas (republicanamente fixado em duas) e variava a tendência das reformulações constitucionais, ora conservadoras, ora reformadoras, como foi o caso das reformas do senador Sula, em 82 a.C., em favor dos patrícios (facção dos *optimates*) e a respectiva derrogação, em 70 a.C., por Pompeio Magno e Marco Licínio Crasso, defensores da plebe (facção dos *populares*).⁶

O sinal vermelho foi dado ao vencedor de cinco triunfos, porque aceitou “honras excessivas, tais como vários consulados, uns após os outros, a ditadura e o cargo de censor perpétuo, sem contar o título de *Imperator*, o cognome de Pai da Pátria, uma estátua entre as dos reis (...) e deu o nome a um mês do ano; demais, não houve magistratura que ele não tivesse e não concedesse a seu talante”.⁷

⁵ Na sua origem, a organização da sociedade romana tinha por base a *gens*, conjunto de famílias com um ancestral comum e sujeito à poderosa tutela do *pater familias*. Na família, todos estão submetidos ao seu poder absoluto, a *patria potestas* que, desde a origem, incluía o direito de vida e de morte. A *gens* tinha um culto e uma sepultura em comum, não acontecendo o mesmo com a posse da terra.

Da gentílica organização estava excluída a *plebs* (multidão), porque *gens non habere* (LÍVIO, *Ab urbe condita*, 8, 9), mas a seu contento e por iniciativa do rei etrusco Sêrvio Túlio, seria dividida, por critério económico, em 5 classes. *Infra classem* ficavam os que só tinham descendência (*proles*) e mais nada possuíam (*proletarii*) e *supra classem* estavam os patrícios, os detentores exclusivos de uma panóplia de direitos. Tal diferenciação gerou o antagonismo entre patrícios e plebeus; o antagonismo assumiria concretas formas de conflito nos primeiros anos da República, momento em que a plebe procura a igualdade em matéria de direitos até então reservados ao patriciado. O direito de acesso a magistraturas é-lhe reconhecido em 494 a.C. (tribuno da plebe; em rigor, não era uma magistratura porque não tinha poderes magisteriais, i.é, *maior potestas*, mas tinha o direito de veto (*ius intercessionis*), derivado da sacrossantidade do cargo; o acesso ao consulado e o direito à exploração do *ager publicus* serão estabelecidos pelas leis Licínias em 367 a.C., que consubstanciam um pacto social vertido na expressão SENATVS POPVLVSQVE ROMANVS e cujas siglas formariam o selo de Roma. A luta pela exploração do *ager publicus*, em 133 a.C., custaria a vida ao tribuno da plebe Tibério Semprônio Graco.

⁶ A luta entre *optimates* e *populares* mais não é do que a continuação, por forma organizada em facções, do conflito patrício/plebeu. Após a 2ª guerra púnica, o patriciado seria dividido em *ordo senatorius* (*amplissima ordo*) e em *ordo equester*. Em tempo imperial, a estas *ordines* juntar-se-ia a *ordo decurionum*, para contemplar as elites locais da administração das comunidades urbanas.

⁷ Júlio César, LXXVI, em *Os doze Césares-Suetónio*, trad. de João GASPAR SIMÕES, p.43.

Nestes termos, SUETÓNIO dirige uma crítica ao homem que vinculou o juliano nome à reformulação solar do calendário⁸ que ainda hoje subsiste em grande parte do mundo contemporâneo, com gregoriana correcção no século XVI; SUETÓNIO critica a governação e a apetência monárquica de Júlio César manifesta pela colocação da sua estátua entre as dos reis.⁹

A vontade de ser rei, censurável em período republicano, seria a “verdadeira causa da sua morte” diz PLUTARCO e explica que os que queriam “elevá-lo à realeza” difundiram um rumor segundo o qual um dos *Oracula Sibyllina* teria profetizado que os Partos só seriam submetidos pelo exército romano se este fosse comandado por um *rex*¹⁰.

E que melhor *rex* senão o comandante, o general aclamado *imperator*¹¹ pelos soldados pelas vitórias da Gália, Alexandria, Ponto, África e Hispânia?¹²

A sorte de César seria determinada no ano 49 a.C., no momento em que decidiu – consciente da violação da legalidade republicana que impunha a entrada em Itália sem armas – atravessar com as suas legiões o fronteiro Rubicão; tal facto deu início à guerra civil, *optimates* contra *populares*, contando estes últimos com o apoio de César e este com o do seu exército.

Iacta alea est para o César que, no triunfo do Ponto, exibira a inscrição ‘*ueni, uidi, uinci*’: nos idos de Março de 44 a.C., no Senado, o punhal de um Bruto (Marco Júnio) e de outros mais matam Júlio César

⁸ Júlio César adopta o ano solar (365 dias) e para compensar o excedente horário não contabilizado naquela anuidade, é acrescentado, quadrienalmente, 1 dia ao 6º dia (*sextus dies*) antes das calendas de Março, formando-se assim, um ano *bissexus*.

⁹ PLÍNIO refere que erigir estátuas de si e para si próprios era um costume dos reis (NH,34,13).

¹⁰ PLUTARCO, *Vida de César*,60,2.

¹¹ O conceito de *imperator* tem contexto militar e dimensão religiosa: é a saudação dos soldados ao seu general pelas vitórias obtidas, vitórias devidas ao poder divino.

¹² Assim escreve SUETÓNIO: “*Primum et excellentissimum triumphum egit Gallicum, sequentem Alexandrinum, deinde Ponticum, huic proximum Africanum, nouissimum Hispaniensem, diuerso quemque apparatu et instrumento*” (Júlio César, XXXVII).

As grandes vitórias militares eram reconhecidas pela concessão do triunfo, um desfile de chefes militares, soldados, magistrados, prisioneiros de guerra – acompanhados dos animais a sacrificar e dos despojos da campanha – que entrava em Roma pela Porta *Triumphalis* rumo ao templo de Júpiter, no Capitólio, onde o general oferecia ao deus a sua coroa de louro.

e ferem de morte as derivas de um sistema político que um outro Bruto¹³ instaurara em 509 a.C..¹⁴

Assim anunciado, o ponto de viragem surge em 31 a.C., momento em que a crescente dimensão objectiva e subjectiva do domínio de Roma (com proporcional desajustamento do modelo de governação e correspondente crescimento da conflitualidade social) atinge uma amplitude significativa pela inclusão sob a alçada de Roma – na esfera das províncias romanas – do domínio dos Ptolomeus, essa parcela tomada pelos Lágidas da imperial herança do grande e fugaz Alexandre da Macedónia: o Egipto.¹⁵

É a viragem para um tempo novo, o tempo em que Augusto César, nascido de um deus, fundara um século de ouro (*Augustus Caesar, Diui genus, aurea condet saecula*)¹⁶.

¹³ A patronímica coincidência revela a estabilidade do estrato de uma *ordo* (senatorial) que seria abalada pela reestruturação do Senado levada a cabo por César: aumentou o número de senadores (de 600 para 900) criando novos patrícios ('*Senatum suppleuit, patricios adlegit*', SUETÓNIO, *Júlio César*, XLI).

¹⁴ A decisão de atravessar o Rubicão, pequeno rio entre a Itália e a Gália Cisalpina, é sustentada – segundo o relato de Suetónio – em uma visão que merece relevo pela dimensão augural, auspiciosa, em suma, religiosa (na coerência da mentalidade antiga) que lhe está subjacente: chegado àquele limite fluvial de Roma, Júlio César hesita perante o dever de depor as armas e licenciar os seus soldados para entrar em Roma. Nesse momento de hesitação, vê-se um belo homem, sentado e a tocar flauta; atraídos pela música, os soldados aproximam-se e o tocador de flauta agarra na corneta de um dos soldados, atira-se ao rio e, com toques enérgicos de corneta, chega à outra margem. Perante esta visão, César terá dito: “Vamos para onde os sinais dos deuses e a injustiça dos homens nos chamam: a sorte está lançada” (*Eatur ... quo deorum ostenta et inimicorum iniquitas uocat. Iacta alea est*), SUETÓNIO, *Júlio César*, XXXII).

¹⁵ As parcelas em que se fragmentou o império macedónio dão conta da amplitude do seu âmbito geográfico: sem ter indicado sucessor, Alexandre morre em 323 a.C., com 33 anos – por febres acidentais ou manipuladas – e o seu império foi longamente disputado pelos seus generais, sucessores (*diadochoi*); a paz só foi alcançada em 281 a.C., com a fragmentação do império em diferentes reinos e dinastias helenísticas: os Lágidas no Egipto, os Selêucidas na Síria, os Antígónidas na Macedónia e os Atálidas em Pérgamo.

¹⁶ Este é o verso de VIRGÍLIO: “*Hic uir, hic, est, tibi quem promitti saepius audis, // Augustus Caesar, Diui genus, aurea condet // saecula qui rursus Latium regnata per arua // Saturno quondam ...*” (Este é o homem que tanta vez ouviste como prometido / o Augusto César, filho do Deus, que fundara // o século de ouro, segunda vez, no Lácio nos campos // onde Saturno ...), *Eneida*, 6, 793.

A vitória de Octaviano na batalha de *Actium*, em 31 a.C., não só configura a consolidação¹⁷ de uma tutela política como consubstancia notável redimensionamento territorial e populacional que vai muscular a metamorfose de uma cidade-Estado (Roma) em capital de um império.

Tal metamorfose tem, necessariamente, repercussões no mundo da arte: as concepções artísticas greco-helenísticas são anexadas à latina mundivisão do vencedor, produzindo-se o sincretismo entre a arte grega ou greco-helenística e as concepções artísticas que enformam a romanidade.¹⁸

Por tanto, acompanha-se o entendimento dos autores que vêm em 31 a.C. o termo do período helenístico¹⁹. Tal baliza temporal – formal que é – não exclui supervenientes produções artísticas de carácter helenístico mas, aclara que elas têm um novo contexto (romano), nelas necessariamente reflexível (por opção consciente ou não) e nelas reflectido (por modo expresso ou tácito) através de expressões plásticas que carregam aceitação ou indiferença, adesão ou reacção à mundivisão romana.

A mundivisão romana perpassa no projecto augustano, na formulação da imperial ordem política: em 27 a.C., o vencedor de *Actium*, adopta o nome de Augusto, derruba a República e, com o “título de *Princeps*, recebe um mundo de discórdias sob a sua autoridade”.²⁰

¹⁷Até então, e desde 47 a.C., o Egipto tinha sido, de facto, um protectorado romano, por obra de Júlio César.

¹⁸A consensual data do início do período helenístico reporta-se à morte de Alexandre (323 a.C.); tal período tem por essência a língua e cultura gregas em contexto de assimilação pelo império macedónio-alexandrino e tem por grandes centros culturais, entre outros, Alexandria, Antioquia, Pérgamo e Rodes.

¹⁹SCHEFOLD entende que a destruição de Cartago (146 a.C.) é o termo da fase helenística; afirma que a “expedição de Alexandre determinou mais o fim do que o início da irradiação helenística para leste” e acrescenta que a “síntese dos elementos gregos e orientais só se operou verdadeiramente na época romana”. Secundamos o entendimento de que a síntese dos elementos gregos e orientais se operou na época romana, e, mais concretamente, em tempo imperial, facto constatável, p.ex., no tratamento romano do tema da muralha na musivária pavimental. Cfr. *Grécia Clássica*, Karl SCHEFOLD, p.10.

²⁰Diz TÁCITO: “*arma in Augustum cessere, qui cuncta discordiis ciuilibus fessa nomine principis sub imperium accepit*” (*Anais*, 1,1,1).

Estas palavras de TÁCITO traduzem uma nova fórmula política que mais não é do que a síntese de conteúdos e forma de modelos de governação anteriores.

A expressão ‘*sub imperium accepit*’, em razão do conjunto de poderes que integra o conceito ‘*imperium*’²¹, consubstancia uma recuperação do modelo de magistratura suprema singular, unipessoal (o *rex* latino ou o *monarchos* grego); contudo, tal recuperação é formalmente metamorfoseada por via da consciente rejeição da designação ‘*rex*’ em favor de outra designação, cujo significado está vinculado ao princípio da colegialidade (*princeps Senatus*)²².

Em suma, pode dizer-se que sob a inovadora fórmula augustana de ‘principado’, reaparece a monarquia, porque Roma, no seu início, teve reis.

“*Vrbem Romam a principio reges habuere*”.²³

E boa memória deixaram os primeiros reis de Roma, latino-sabinos, cabendo destacar o que lhe deu o corpo e o que lhe deu a alma, essa ética formatação da *romanitas* assente em ancestrais regras comportamentais (*mos maiorum*), entre as quais a *iustitia*, a *fides* e a *clementia* como *uirtutes*²⁴ fundamentais da política romana.

A memória do fundador do organizado espaço de vida colectiva dos Romanos levaria Octaviano a ponderar tomar-lhe o nome em sede

²¹ *Imperium* é o mais alto poder executivo, civil e militar.

²² O *Princeps senatus* era o líder do Senado romano, o primeiro entre pares, um político respeitado pelos seus pares, escolhido pelos censores de entre os senadores patrícios com estatuto consular, ou seja, ex-cônsules; cargo sem natureza vitalícia, atribuído por 5 anos, passíveis de renovação. Depois da queda da República Romana, o *princeps senatus* ou *princeps* passou a ser um cargo exclusivo do imperador.

²³ “No início, a cidade de Roma teve reis” (TÁCITO, *Anais*, 1,1,1).

²⁴ Segundo LUCÍLIO (séc. II a.C.), ‘*uirtus*’ é “saber o que para o homem é recto, o que é útil, honesto, o que é bom, como o que é mau, o que é inútil, feio, desonesto”, in *ROMANA. Antologia da cultura latina*, Maria Helena da Rocha PEREIRA, p. 17.

de uma hesitação onomástica, que é por si mesma reveladora do eixo urbanístico em que assentaria o projecto político do primeiro *Princeps*.

Mas reservado ficou pela *Fortuna* – pela sorte, sorte feita deusa que carrega na cabeça esculpido tema da muralha – o nome de Rómulo para o último imperador do Ocidente²⁵, porque Octaviano escolheu o nome alternativo, também vinculado ao acto fundacional.

Um augusto augúrio orientou a fundação de Roma e assim o confirmam os versos de ÉNIO: “*Septingenti sunt paulo plus aut minus anni / Augusto augurio postquam inclita condita Roma est*”²⁶.

A cronologia da fundação de Roma enquadra-se no dinâmico movimento de criação de cidades, verificado no Ocidente, a partir do século IX a.C., onde brilha, no Norte de África, a fundação fenícia de Cartago, em 814 a.C., ou as sucessivas fundações gregas, como a da ilha de Íschia, à entrada do golfo de Nápoles, em 770 a.C., ou a fundação de Cumas, por volta de 750 a.C., ambas promovidas pelos gregos da ilha de Eubeia.

Cumas ficaria famosa não só por ser a primeira colónia grega em itálica terra firme, mas também porque “no enorme flanco da rocha eubóica existe um antro com cem largos acessos, cem portas, tantas quantas as vozes que daí surgem, respostas da Sibila”²⁷.

Entre outros, também o povo etrusco acorreria a ouvir as respostas da Sibila, implantado que estava em região da Itália Central (actual Toscana), onde criou as cidades que serviriam de modelo à urbe dos Romanos.

²⁵ O último Imperador Romano do Ocidente foi *Romulus Augustulus*, um jovem nascido em Ravena; este, sucessor do imperador Júlio Nepote, foi forçado a abdicar em 476 a.C., após um ano de governação, por imposição de Odoacro, chefe dos hérulos. Coroando-se rei de Itália, Odoacro tomou a iniciativa de se submeter à autoridade de Constantinopla, à autoridade de Zenão, imperador romano do Oriente.

²⁶ QUINTVS ENNIVS (239-169 a.C.), *Anais*, 18, 409.

²⁷ VIRGÍLIO, *Eneida*, 6, 41, 43.

A fundação de cidades tinha em vista, muitas vezes, colmatar problemas de sobrepopulação, como se extrai claramente de uma tradição de inspiração grega, a tradição sabina do ‘*Ver Sacrum*’: as crianças nascidas na Primavera (*uer*) seguinte a um ano de fome ou de epidemia ficavam obrigadas, na sua maioridade, a partir para fundar uma colónia.²⁸

Sem problemas de sobrepopulação e com vontade de fundar uma cidade, Rómulo procurou o conselho dos deuses recorrendo ao característico rito fundacional, o *auguraculum*.

O augusto augúrio foi o prodigioso número de doze abutres, auspiciosa resposta dos deuses à augural consulta de Rómulo sobre a oportunidade, a bondade da edificação de uma cidade no monte Palatino; para trás ficou, com seis abutres, o projecto fundacional de Remo no monte Aventino...

Rómulo delineou o território de Roma com uma charrua, lavrando um sulco onde iria implantar um muro que distinguiria o espaço de vida, espaço sagrado (*fanum*) – espaço de vida da comunidade (romana), o espaço onde se podia consultar os deuses sobre qualquer questão, dúvida, conselho – do outro espaço, não sagrado (*profanum*), o *post-murum*, o *pomoerium*.

Diz Justino MACIEL: “quando no mundo indo-europeu se define o *pomoerium* ou espaço sagrado dos povoados, tal acarreta a ideia de que há um fora e um dentro, com espaços organizados e funcionais de um lado e de outro lado”.²⁹

²⁸ Conta ESTRABÃO que os Sabinos, após ganharem a guerra contra os Umbros cumpriram o voto para tanto feito: imolaram animais e ofereceram produtos agrícolas (tal como os Gregos costumavam fazer em semelhantes circunstâncias, explica o geógrafo). Contudo, o ano seguinte foi um ano de fome, por isso foram aconselhados a consagrar à divindade, também, as crianças recém-nascidas. Assim, todas as crianças que nasceram naquela Primavera foram dedicadas a Marte e quando cresceram foram enviadas para longe, para, em conjunto, fundar uma colónia; um touro serviu-lhes de guia e quando arranjaram lugar para se estabelecer imolaram o touro a Marte. (*Geografia*, 5, 4,12).

²⁹ Em *Imagens de Arquitecturas: Quadrata, Lacus e Laculi nos santuários rupestres do período romano em Portugal*, p.25.

É essa distinção entre o espaço sagrado dos povoados e o que lhe é exterior que é materializada pelo muro, pela muralha que, feita limite sagrado, carrega em si mesma um valor religioso que não colide com inerente valor honorífico (estatuto de cidade) nem colide com o expresso valor defensivo, majorado pelas suas torres e pela protecção das divindades que encimavam as suas portas...

A dimensão do sagrado que preside à fundação da *Vrbs* e que percorre a lenda da sua fundação (como de qualquer cidade antiga) é igualmente sugerida (na fixação da inviolabilidade do mural limite sagrado) no lendário motivo que vinculou Rómulo, directa ou indirectamente³⁰, à provocada morte do irmão.

Conta LÍVIO que Remo, num gesto de burla e desafio saltou o sulco, o imaginário muro e Rómulo matou-o dizendo: “Morra de igual modo todo aquele que franqueie as minhas muralhas” (*sic deinde, quicumque alius transiliet moenia mea interfectum*)³¹.

Sobre o nome da nova cidade, LÍVIO afirma, com razão ou sem ela³², que Roma tomou o nome do seu fundador (*condita urbs conditoris nomine appellata* ³³). Não sendo líquido que o nome da cidade provenha do nome do fundador, certo é que, para o povoamento da nova cidade, Rómulo criou um refúgio, um *asylum*³⁴, onde “escravos ou homens livres, todos os que estimulam o amor pela mudança se foram refugiar”;

³⁰ Segundo FLORO, Remo “foi morto e admite-se que tenha sido por ordem do irmão” e acrescenta com segurança, “pelo menos ele foi a primeira vítima que consagrou com o seu sangue as muralhas da nova cidade” (*prima certe uictima fuit munitionemque urbis nouae sanguine suo consecrauit*), in *Epitome*, 1,1.

³¹ LÍVIO, *Ab urbe...*, 1,7,2.

³² Sobre a origem do nome de Roma, Mireille CÉBEILLAC-GERVASONI observa: “Varron, *I.I.V* 33, *voulait faire, à tort, de Romulus le fondateur éponyme de Rome. L’ étymologie du nom est très complexe, on pense qu’ il s’ agit d’ une très ancienne origine italique qui pourrait dériver de ruma, la mamelle, désignation imagée de la colline ou de Rumon, premier nom du Tibre*”, em *Histoire romaine*, de Jean-Pierre MARTIN, Alain CHAUVOT e Mireille CÉBEILLAC-GERVASONI, 2001, p.10.

Para Géza ALFOLDY o nome de Roma provem de *ruma*, uma linhagem etrusca. V. *A historia social de Roma*, p.19.

³³ *Ab urbe...*, 1,7,3.

³⁴ Na Antiguidade, o âmbito do exercício do direito de asilo circunscrevia-se aos lugares sagrados e, segundo ESTRABÃO, o direito de asilo “permaneceu intacto tal como era antigamente” mas observa que os limites geográficos da sua aplicação tiveram várias ampliações: “Alexandre estendeu-os a um raio equivalente a um estádio”, Mitrídates aumentou-os um pouco mais, estendendo-os até ao local “ao alcance de uma flecha lançada de um dos 4 ângulos do terraço superior de um templo” e, António duplicou-os de modo a compreender um bairro; contudo, reconhecendo “os inconvenientes duma medida que sujeitava a cidade a toda a espécie de malfeitores”, César Augusto revogou-a. (*Geografia*, 14,1,23).

LÍVIO, historiador de cronologia e ideologia augustanas, remata a sua afirmação com ironia: “Este foi o primeiro suporte da nossa grandeza nascente” ³⁵.

De facto, a boa hospitalidade – que será tanta vez expressa em simbólica linguagem, tesseladamente vertida nos pavimentos romanos – foi o primeiro suporte da grandeza de Roma pela vertente moral (*fides*) que lhe está subjacente: ela estabilizaria relações sociais como a do *patronus-cliens* ou motivaria a adesão de vários povos ao projecto imperial contido no programa político augustano (*pax romana*).

Contudo, a hospitaleira perspectiva não anula o facto de Roma ter sido fundada pela “violência e pelas armas” como se extrai do retrato de Rómulo feito, no século V d.C., pelo historiador ORÓSIO: “E assim, depois de ter morto primeiramente o avô Numiter e, mais tarde, o seu irmão Remo, Rómulo apoderou-se do poder e estabeleceu Roma. Consagrou o poder com o sangue do avô, as muralhas com o sangue do irmão, o templo com o sangue do sogro. Reuniu um bando de criminosos com a promessa de impunidade”³⁶.

Vrbe condita, caberia a Numa Pompílio dar-lhe a alma: pautado pela justiça e pela piedade, governou Roma de modo a que a violência e as armas que presidiram à sua fundação fossem substituídas pela justiça, pela lei e pela integridade dos costumes. ³⁷

Também FLORO faz menção à piedade de Numa afirmando que criou os pontífices, os áugures, os Sálios e os outros sacerdócios.³⁸

³⁵ *Ab urbe...*, 1,8,5.

³⁶ “*Itaque Romulus, interfecto primum avo Numitore dehinc Remo fratre, arripuit imperium Urbemque constituit; regnum aui, muros fratris, templum soceri sanguini dedicavit; sceleratorum manum promissa impunitate collegit*”, in Orosio, *História Apologética*, trad. de Paulo FARMHOUSE ALBERTO e Rodrigo FURTADO, Lisboa, 2000, pp.56-57.

³⁷ LÍVIO, *Ab urbe...*, 1,18,19: “*qui regno ita potitus urbem novam, conditam vi et armis, iure eam legibusque ac moribus de integro parat*”.

³⁸ “*ille pontifices, augures, Salios ceteraque sacerdotia creavit*”, FLORO, *Epitome*, 1, 2.

Numa ergueu um templo ao romano deus *Ianus*, o deus que tinha duas faces para ver, em simultâneo, o passado e o futuro, o deus protector de todas as portas, reais ou imaginárias, deus das partidas e dos regressos, deus dos começos; nesse templo, Numa colocou uma estátua de Jano como deus da idade, deus do tempo, figurado que foi a praticar a *indigitatio*, a indicar com os dedos (em convencionadas posições) o número de dias do ano (365).³⁹

As portas do templo de Jano⁴⁰ assinalavam a paz e a guerra (*indicem pacis bellique*)⁴¹: em tempo de guerra, mantinham-se abertas como sinal de chamada dos cidadãos às armas e fechavam-se para anunciar que a paz reinava entre todos os povos circundantes.⁴²

Numa não esqueceu o deus bifronte quando reformulou o calendário segundo o curso da Lua, dando o nome divino a um dos doze meses (Janeiro) como também não esqueceu a fixação no calendário dos dias fastos e nefastos.⁴³

Muitos mais deveriam ter sido os dias nefastos – dias em que se suspendia a actividade política – porque, depois do reinado de Numa, o templo de *Ianus* foi fechado duas vezes; segundo LÍVIO, a primeira ocorreu após a 2ª Guerra Púnica e a segunda, após a batalha de *Actium*, quando Augusto estabeleceu “a paz na terra e no mar”⁴⁴.

³⁹ Assim diz PLÍNIO : “*Ianus geminus a Numa rege dicatus, ... digitis ita figuratis, ut CCCLXV dierum nota (aut per significationem anni temporis) et aevi esse deum indicent*”, in NH, 34,16,33.

⁴⁰ Entre as várias hipóteses da origem etimológica do termo ‘*Ianus*’ há a que a vincula ao termo latino ‘*ianua*’, i.é, porta; daí a ‘chave’ apresentar-se como um dos atributos de Jano.

⁴¹ LÍVIO, *Ab urbe...*, 1,19,2.

⁴² “*Apertus ut in armis esse ciuitatem, clausus pacatos circa omnes populos significaret*” (*Ab urbe...*, 1, 19,2).

⁴³ “*Idem nefastos dies fastosque fecit, quia aliquando nihil cum populo agi utile futuram erat*” (*Ab urbe...*, 1, 19,7).

Segundo GRIMAL, “Fastos, na origem, eram os dias do calendário religioso, estabelecido pelos Pontífices, em que o pretor podia desempenhar funções judiciais. Inicialmente, mantida secreta pelos patrícios, a lista destes dias foi publicada em 304. Este termo designa ainda as listas oficiais respeitantes aos actos públicos de actividades romanas (Estado, municípios, colégios) e conservados por inscrições (fastos triunfais, consulares, etc.)”, in *A Civilização Romana*, p.299.

⁴⁴ “*post bellum Actiacum ab imperatore Caesare Augusto pace terra marique parta*” (*Ab urbe...*, 1,19,3).

Mas à boa memória de Numa Pompílio e dos outros reis latino-sabinos, sobrepôs-se outra, bem contrária e dirigida aos reis seguintes, aos que vieram com a dominação etrusca.⁴⁵

O âmbito temporal da regência etrusca, em Roma, integra-se no período de florescimento da civilização daquele povo do mar, entre finais do século VIII e o século VI a.C., período antecedido de uma fase que abarcou a reformulação, a renovação do contexto vilanoviano em que estava implantada (séculos IX e VIII a.C.).

No mundo romano, vincada marca deixaram os Etruscos por uma característica bem especial, assinalada por LÍVIO nestes termos: “preocupavam-se mais que todos os outros povos com a observação dos ritos religiosos”⁴⁶.

Da profunda preocupação na observância dos ritos cultuais resultou o acentuado gosto de formulários. Este gosto seria transmitido aos Romanos que o plasmariam, por exemplo, no mosaico: no padronizado e linear esquema compositivo da representação do tema da muralha .

O respeito etrusco pelos ritos religiosos assumia uma dimensão de receio, vertida na máxima amplitude das práticas supersticiosas. Sendo certo que a superstição percorre a Antiguidade – como percorre todos os períodos históricos da vida humana, enquanto espontânea expressão da consciência da finitude – certo é também que, no contexto etrusco, ela traduz uma mundivisão acentuadamente fatalista.

Tal mundivisão manifestava-se no facto de recorrerem, como eixo condutor do comportamento humano, a práticas de interpretação de fenómenos naturais; encarados como um *prodigium*, um *ostentum*, um

⁴⁵Sobre a cronologia do início da dominação etrusca ver M.CÉBEILLAC-GERVASONI (2001), p.27.

⁴⁶ *Ab urbe condita*, 5, 1,6.

miraculum, um *portentum*, neles viam o sinal de uma conduta a seguir, de um facto extraordinário ou a predição do futuro.

A esta preocupação de antecipar o futuro respondia o panteão etrusco com *Culsans*⁴⁷, o deus que tinha duas faces para ver o futuro e o passado, o deus das portas e das passagens, o deus que teve homólogo no mundo romano: *Ianus*.

A vontade de ver o futuro terá motivado a compilação das profecias sibilinas promovida pelo rei Tarquínio Prisco; e motivou as actividades do etrusco *Vulcaci* que previu o fim dos Etruscos após o decurso de dez séculos⁴⁸. De facto, nos finais do século I a.C., o desastre de Perugia, em 40 a.C., consolidou a dissolução dos Etruscos no mundo romano.

Por sua vez, a vontade de olhar o passado vincou-se no tratamento que o mundo etrusco deu aos seus mortos, tratamento não determinado por feitos especiais ou heróicos mas sim, por laços de afecto, vertidos em retratos funerários que cobriam, por exemplo, os sarcófagos em *klinè*.

⁴⁷ Observa Daniele F.MARAS: “Come il latino Ianus, anche l’ omologo dio etrusco Culsans ha due facce, ma dimostra una natura ctonia e funeraria più spiccata e si pone all’ interno di una serie di divinità che gli Etruschi immaginavano poste a tutela di porte reali e immagineri”, ‘I due volti di Culsans’ in *Archeo.Attualità del passato*, n° 292, Giugno 2009, Milano, pp.64 -71.

⁴⁸ “Esses séculos não eram como nós hoje os conhecemos, cada qual com a duração de cem anos, mas *saecula*, eras que chegavam ao fim após a morte do mais velho membro sobrevivente de uma geração. Cada ano que morria era assinalado com um prego espetado no muro da parede do templo Volsinii; cada geração que passava tinha como epitáfio um céu carregado de trovões, lido por adivinhadores etruscos, mestres em entranhas e relâmpagos. A sibila Begóia, que havia revelado a arte da interpretação e da invocação dos relâmpagos, tinha estabelecido regras para a marcação de fronteiras às quais os Etruscos atribuíam grande significado. Como as suas fronteiras territoriais na Itália setentrional foram atravessadas pelos Romanos durante os séculos V e IV a.C., parece que os Etruscos terão começado uma contagem decrescente até à última das suas fronteiras temporais...Os que esculpiram sarcófagos e câmaras funerárias de uma calma reflectiva, mesmo alegre, pintavam agora nos seus túmulos demónios e deidades do submundo com rostos violentos, ameaçadores. (...) mas já em 44 a.C., impressionado por um flamejante cometa (Halley), o adivinhador Vulcácio anunciou em Roma o fim de um nono, penúltimo *saeculum*. Previu um décimo e derradeiro *saeculum* a que nenhum etrusco escaparia, excepto os próprios adivinhadores, que sobreviveram o suficiente à sua civilização extinta, para invocar os relâmpagos sobre os Visigodos séculos depois, durante a queda de Roma’, em *Os Finais de Século – Lenda. Mito. História de 990 ao ano 2000*, de Hillel SCHWARTZ, pp.35-36.

O culto dos antepassados – que motivou o gosto etrusco pela retratística e contagiou o gosto romano pelo retrato – determinou o florescimento da pintura funerária, da projecção plástica da crença na vida para além da morte.

Para o mundo funerário, a decoração pictórica foi buscar os temas ao mundo grego como aí foi buscar o estilo estrutural para reproduzir imagens da arquitectura, *v.g.*, a falsa porta, símbolo de passagem; na figuração, recorreu às técnicas linear e da oposição de cores para manifestar a predilecção pelo tratamento plano, bidimensional e transmiti-la ao mundo romano que a verteu no musivário tratamento plano do tema da muralha.

Eram as marcas, era a expressão artística de um povo (cujas origens são *uexatae quaestiones*: itálicas? orientais?) que se transmitia aos Romanos do mesmo modo como lhes transmitiu as elevadas capacidades técnicas. Capacidades manifestas, por exemplo, na excelência da técnica de granulação da requintada arte da ourivesaria etrusca ou na célebre técnica de fabricação de cerâmica negra, dita *bucchero*; esta e outras de produção ou inspiração grega, moldavam os recipientes para exportação do trigo, azeite, vinho ou sal.

A qualidade dos produtos de apurada técnica agrícola foi memorizada na lenda que atribui a invasão céltica das terras etruscas ao gosto dos Galos “pelo doce sabor dos frutos de Itália e sobretudo do seu vinho, prazer que lhes era ainda desconhecido”⁴⁹.

⁴⁹ LÍVIO, *Ab urbe...*, 5, 33,2: “Este povo, diz a tradição, seduzido pelo doce sabor dos frutos (de Itália) e sobretudo do vinho, um prazer novo, transpôs os Alpes e apoderou-se das terras antes cultivadas pelos Etruscos” (*Eam gentem traditur fama dulcedine frugum maximeque uini noua tum uoluptate captam Alpes transisse agrosque ab Etruscis ante cultos possedis*).

Também a aptidão para as técnicas militares foi transmitida aos Romanos que dela fariam empenhado uso bélico; e dariam melhor e mais belo uso às técnicas construtivas, ao arco e à abóbada que os Etruscos foram buscar ao Oriente para dar a espaciosidade naturalmente vedada ao sistema construtivo arquivado grego.

Na edilícia, os reis etruscos deixaram notável obra pública em Roma, como a drenagem do Forum promovida por Tarquínio-o-Antigo, ou a grande muralha que *Seruius Tullius* construiu no contorno do *pomoerium*, ou a cloaca máxima feita por Tarquínio-o-Soberbo para unir todos os canais de esgotos.⁵⁰

E com a edilícia honraram os seus deuses, como fez esse rei que “governou com tanta habilidade um reino adquirido pela manha, que parecia tê-lo obtido legitimamente”⁵¹. De facto, *Seruius Tullius* dedicou um templo à deusa romana *Fortuna*, deusa esta que à semelhança da homóloga grega *Tyche* – filha do Oceano e de Tétis na teogonia hesiodíaca – apresenta como atributo uma coroa mural.

O rei Tarquínio-o-Soberbo dedicou um templo a Júpiter onde guardou os *Libri Sibyllini*, compilação dos oráculos que a Sibila de Cumas anotou em folhas de palma; esta planta era tida em tão grande apreço pelos povos da Antiguidade que das suas folhas fizeram motivos artísticos como os que ocupam os cantos das bordaduras de mosaicos helenísticos preenchidas com o tema da muralha.

⁵⁰ Diz Mireille CEBEILLAC-GERVASONI: “*Le mur dit de Seruius en gros blocs de tuf de la carrière de Grotta Oscura est daté du IV^e s. Le mur de Seruius était un haut mur de terre (agger) bordé d'un fossé, des morceaux de muraille en grosses dalles...(...) Tarquin l' Ancien commença à faire assécher le Forum avec l' installation d' un réseau de petits égouts, ce qui permit une meilleure communication entre les différentes collines. La cloaca maxima de Tarquin le Superbe, en réseau souterrain, unifia tous les égouts, bénéficiant, selon Tite-Live, de la maîtrise des techniques hydrauliques apportées par les 'ingénieurs' étrusques*”, *op.cit*, pp.21-22.

⁵¹ Esta afirmação “*regnum dolo partum sic egit industriae, ut iure adeptus uideretur*” parte de um facto narrado pelo autor. Conta FLORO que *Seruius Tullius*, filho de uma escrava, foi educado por Tanaquil, mulher de Tarquínio; um dia, ela viu uma chama à volta da cabeça de *Seruius* e entendeu-a como um presságio de um futuro ilustre (*et clarum fore uisa circa caput flamma promiserat*), *Epitoma Flori*, 1,1,6.

Assim, no templo de Júpiter, guardada ficou pelo último Tarquínio a sibilina compilação feita pelo primeiro Tarquínio, o rei que “aliava o gênio grego ao itálico talento”(*graecum ingenium Italicis artibus miscuisset*)⁵²...

Mais tarde, nas escavações das fundações desse templo, os Romanos encontrariam uma cabeça humana que encarariam como um prodígio anunciador do futuro de Roma: “*imperii sedem caputque terrarum*”⁵³.

À memória da notável regência etrusca, a promissiva “sede de um império e cabeça do universo” sobrepôs a memória da governação do rei “cujos costumes lhe dariam o cognome de Soberbo”⁵⁴. Aqui radica a resistência romana não só aos reis etruscos e ao regime monárquico mas também à própria designação ‘*rex*’.

Bem mais tarde, por tal designação morreria Júlio César; contudo, e pouco depois, Augusto, metamorfoseando tal designação, seria a cabeça e Roma a sede de um Império.

Em 509 a.C., o soberbo *rex* foi simplesmente expulso. Sob o pretexto da violação de Lucrecia pelo filho de Tarquínio-o-Soberbo, o patrício *Lucius Iunus Brutus* lidera a conjura que depõe o régio governante: afasta a dominação etrusca e instaura o regime que “*libertatem et consulatum instituit*”⁵⁵.

Deste modo, um Bruto instaura um regime que, em finais do século I a.C., será ferido de morte por outro Bruto...

⁵² “*Graecum ingenium Italicis artibus miscuisset*” é a bela expressão de FLORO para caracterizar o primeiro rei etrusco, *Lucius Tarquinius Priscus*, Tarquínio-o-Velho, oriundo de Corinto e que governou Roma entre 616-579 a.C., in *Epitoma Flori*, 1,1,5.

⁵³ “*nec dubitauere cuncti monstrum pulcherrimum imperii sedem caputque terrarum promittere*”, in *Epitoma Flori*, 1,1,6 .

⁵⁴ “*cui cognomen Superbo ex moribus datum*”, *ibidem*.

⁵⁵ TÁCITO, *Anais*, 1,1,1.

Para o mundo etrusco é o início do desvanecente percurso previsto por Vulcácio; para a talassocracia etrusca o ponto de viragem da roda da Fortuna ocorre sobre águas, águas de Cumas, no ano 474 a.C, em vitorioso combate dos Siracusanos.

Para Roma, a nova ordem política é o limiar do prodigioso ou prometido percurso que a transformará em *caput imperii*.

Tal ordem é a resposta à ânsia de liberdade que percorria o mundo antigo, mormente o universo das cidades-Estado, na transição do século VI a.c. para o século V: é um tempo de profundas mudanças sociais motivadas por razões, entre as quais, o aparecimento da moeda tem papel relevante.

2. A divergência nos focos de visão: *politai* ou *res publica*

*“uirtus in usu sui tota posita est;
usus autem eius est maximus ciuitatis gubernatio”*

(Cícero, *De Respublica*, 1,2)

Os finais do século VI, princípios do século V a.C. apresentam-se como tempos de mudanças económicas e sociais que levam à busca do melhor ou adequado sistema político, da ‘*politeia*’.

Este é o termo usado por ARISTÓTELES para abarcar o conceito de ‘constituição’, entendendo-o como o normativo da “organização das magistraturas, repartição dos poderes, atribuição da soberania”, i.é, a “determinação do fim especial de cada associação política”.⁵⁶

Tal busca incide no universo das cidades-Estado, nomeadamente as do universo mediterrânico, destacadamente no mundo romano e no mundo grego.

A procura do sistema político adequado à realidade de cada contexto é encarada como a busca da liberdade, a libertação das derivas de regimes políticos, como a despótica governação de Tarquínio-o-Soberbo em Roma ou a governação tirânica de Pisístrato em uma cidade-Estado grega, Atenas.

⁵⁶ *Política*, 4,1,5. Em ARISTÓTELES, o termo ‘*politeia*’ apresenta várias gradações semânticas, todas subsumíveis em um mesmo conceito: sistema político.

Roma encontra a liberdade na instituição do Consulado (*libertatem et consulatum instituit*), magistratura suprema em sistema político a que dá o nome de *Respublica*⁵⁷; por sua vez e em tempo próximo, em 510 a.C., Atenas encontra a liberdade na rejeição do desvio (Tirania) do modelo de governação de uma magistratura suprema (*monarchos*) para adoptar o sistema político a que ARISTÓTELES dá o nome de *politeia*.⁵⁸

Da solução romana (*respublica*) destaca-se o nuclear vector, a atribuição dos poderes governativos (*imperium*) a dois magistrados (cônsules), por prazo limitado (um ano).

Nesta delimitação temporal do exercício da autoridade consular e na imposição da regra da alternância dos seus titulares assentava a noção de liberdade: os poderes governativos não eram diminuídos (*omnia iura, omnia insignia primi consules tenere*) mas era acautelada a visão do terror em duplicado caso os dois magistrados tivessem, em simultâneo, poderes governativos (*id modo cautum est, ne, si ambos fasces haberent, duplicatus terror uideretur*)...⁵⁹

⁵⁷ A expressão '*res publica*' pode significar negócios que respeitam ao Estado ou o próprio Estado ou a constituição do Estado.

⁵⁸ *Política*, 4,2: "1. No nosso primeiro estudo sobre as constituições, reconhecemos três espécies de constituições puras: a realeza, a aristocracia, a politeia; e três outras espécies, desvios das primeiras: a tirania para a realeza, a oligarquia para a aristocracia, a democracia para a politeia. 2. (...) Enfim a democracia é o mais suportável dos maus governos. 3. Um escritor, antes de nós, tratou do mesmo assunto; mas o seu ponto de vista era diferente do nosso: admitindo que todos estes governos eram regulares e que assim a oligarquia podia ser tão boa como os outros, ele declarou que a *democracia* é o menos bom dos bons governos e o melhor dos maus. 4. Nós, ao contrário, declaramos radicalmente maus estes três tipos de governos; e livramo-nos de dizer que tal oligarquia é melhor que a outra; dizemos somente que ela é menos má".

Afirma Paul DEMON que "Constata-se que a democracia é aqui uma forma de regime desviado, onde o povo governa no seu próprio interesse, por meio de decretos que ele toma em toda ocasião, um anulando outro, sem leis estáveis visando o interesse comum do Estado." (*La querelle du meilleur régime*, in *Hors-série Nouvel Observateur*, 69, juillet-août 2008, Paris, pp.52-55).

⁵⁹ Tito LIVIO: "*Libertatis autem originem inde magis, quia annum imperium consulare factum est, quam quod deminutum quicquam sit ex regia potestate, numeros. Omnia iura, omnia insignia primi consules tenere; id modo cautum est, ne, si ambos fasces haberent, duplicatus terror uideretur*" (*Ab urbe ...*, 2,1,7,8).

Da solução política ateniense (*politeia*) destaca-se o vector nuclear ou princípio da igualdade, resumidamente definível nos quatro iotas: *isogonia* (todos nascem iguais), *isopoliteia* (todos são iguais dentro da cidade), *isonomia* (todos são iguais perante a lei) e *isigoria* (igualdade de expressão); visando cidadãos livres, excluídos estavam de tanta igualdade as mulheres, crianças e estrangeiros.

A substancial divergência entre as duas soluções políticas assenta nas contrastantes mundivisões, reflectidas nas denominações que encorporam diferenciados pontos de mira, contrastantes focos de visão: a *res publica* (coisa pública) e os *politai* (cidadãos).

No que respeita à solução ática importa realçar que as aristotélicas gradações semânticas do termo *politeia* (*lato sensu* como ‘constituição’ e *stricto sensu* como específico sistema político) apontam todas para o cidadão (*polites*) como o foco do pensamento político do mundo grego, ideia visível, por exemplo, em PLATÃO que, à sua obra conhecida por ‘República’ deu o título de ‘Politeia’.

A amplitude da significação do termo ‘*politeia*’ é dada por ARISTÓTELES quando refere três tipos de ‘constituições puras’ (*πολιτεῖαν*) que identifica por realza (*βασιλείαν*), aristocracia (*ἀριστοκρατίαν*) e *politeia* (*πολιτείαν*); ou quando aponta as derivas daquelas constituições, mencionando a tirania como desvio da realza (*τυραννίδα μὲν βασιλείας*), a oligarquia da aristocracia (*ὀλιγαρχίαν δὲ ἀριστοκρατίας*) e a democracia como desvio da *politeia* (*δημοκρατίαν δὲ πολιτείας*). (*Política*, 4, 2, 1).

A solução política ateniense, consolidada por Clístenes com a expulsão dos Tiranos, plasma na própria denominação, uma visão circunscrita ao universo da *polis*, dos *politai*.

Inserido no contexto da cidade (*polis*), cuja organização política está definida numa constituição (*politeia*), o ser humano é um animal gregário, um animal político (*zoon politikon*), porque está obrigado a ter uma participação cívica, i.é, a exercer a cidadania (*politeia*)⁶⁰.

De entre os vários tipos de *politeuma* (constituições) que percorrem o mundo grego (*v.g.*, a realeza em Esparta), Atenas adopta a que se denomina politeia, sistema político baseado na igualdade de todos os cidadãos e na participação directa – com subsidiário recurso ao instituto da representação – nas decisões respeitantes à vida política, à vida em comunidade.

Sobre a solução romana, releva-se aqui o entendimento expresso, bem mais tarde, já nos finais da *Respublica*, por CÍCERO: na monarquia “todos os restantes cidadãos estão à margem da participação jurídica e deliberativa; sob o domínio da aristocracia, a multidão escassamente tem acesso à liberdade, uma vez que está privada de todo o poder deliberativo; e, quando tudo é governado pelo povo, ainda que justo e moderado, contudo a própria equabilidade é desigual, uma vez que não tem nenhuns graus para distinguir o mérito”⁶¹.

E mais diria: “das três espécies principais de constituição, de longe a melhor, em minha opinião, é a monarquia, mas mesmo à monarquia se sobrepõe uma outra, que seja harmonizada e temperada com elementos das três principais formas de governação. Pois o que me

⁶⁰“Dire, comme le fait Aristote, que l’homme est un *zoon politikon*, n’est pas faire de l’être humain, comme on traduit d’ordinaire, un ‘animal politique’, c’est en faire un être vivant à l’intérieur de la cité. Aristote ajoute du reste aussitôt: ‘Celui qui, par nature et non par hasard, est sans cité (*apolis*) est moins ou plus qu’un homme (in *Politique* I, 1253 a 4)’. Mais il n’y a pas que le barbare à toucher à l’animal (ou exceptionnellement au dieu). C’est la totalité du monde sociale qui pourrait être intégrée à un vaste tableau, conçu à la manière qui était celle des Pythagoriciens, mais où, du côté droit, on ne trouverait que le Grec adulte, citoyen, n’exerçant aucun métier ‘vil’, tandis que à gauche on placerait le barbare, l’enfant, la femme, l’artisan, l’esclave”. In *La Grèce Ancienne*, vol.3. *Rites de passage et transgressions*, de Jean-Pierre VERNANT et Pierre VIDAL-NAQUET, p.23.

⁶¹*Da República*, tradução de Helena Rocha PEREIRA, in *ROMANA. Antologia da cultura latina*, p.34.

agrada é que haja na coisa pública algo de superior e de régio, que haja algo de atribuído e submetido à autoridade dos cidadãos de primeira qualidade, e que haja certos assuntos reservados ao juízo e vontade da multidão. Esta constituição possui, em primeiro lugar, uma certa equabilidade”.

Remata-se a longa citação com o conclusivo entendimento do citado: “pois as formas primitivas facilmente deslizam para defeitos opostos, de o rei se converter em tirano, os aristocratas (*optimates*) em facção, o povo em confusa turbamulta (...). Isto não sucede nesta constituição mista (*permixta constitutio*) da república”.⁶²

Este é o entendimento sobre ordem política instaurada, em Roma, no final do século VI a.C., entendimento vertido no século I a.C. por quem afirmou que “a virtude está toda inteira nas obras e o maior emprego da virtude é o governo dos Estados” (*uirtus in usu sui tota posita est; usus autem eius est maximus ciuitatis gubernatio*).

Deste confronto entre dois sistemas políticos emergem os focos contrastantes de duas visões –a matéria/coisa *uersus* o homem/espírito – que vão moldar, dar substância e dar contraste aos pertinentes percursos históricos e às respectivas produções artísticas.

⁶²Helena Rocha PEREIRA, in *ROMANA. Antologia da cultura latina*, pp. 35-36.

3. A mobilidade espiritual dos Gregos

“Graecia capta ferum uictorem cepit”

(Horácio, *Epístolas*, 2,156)

O percurso histórico de Atenas prende-se com uma mundivisão circunscrita à dimensão da *polis*⁶³ como claramente se extrai da *ratio* da colonização grega, caracterizada em modo bem preciso por PICARD: “arrastava para longe dum país, superpovoado, grupos numerosos de emigrantes que, instalando-se, sem tencionarem regressar, numa nova pátria, trabalhavam para recriar aí imediatamente a feição antiga”.⁶⁴

É esta característica de “recriar a feição antiga” em novo contexto de natureza autárcica que molda a visão do mundo como um conjunto de compartimentos, de organizados núcleos populacionais (*poleis*) e assim se plasma na musivária pavimental, no padronizado esquema compositivo feito de bandas decorativas que correm em torno de um painel central.

⁶³ *Polis* era o modelo das antigas cidades gregas desde o período arcaico até ao helenístico e caracterizava-se por ser uma comunidade autónoma de cidadãos (*politai* ou *astoi*) eventualmente acompanhada de estrangeiros (*xenoi* ou *metoikoi*); na sua configuração espacial sobressaía a zona central pública (*agora*) e a reserva da parte alta aos templos.

⁶⁴ *A vida quotidiana em Cartago no tempo de Aníbal – Século III antes de Cristo*, Gilbert e Colette CHARLES-PICARD, p.25.

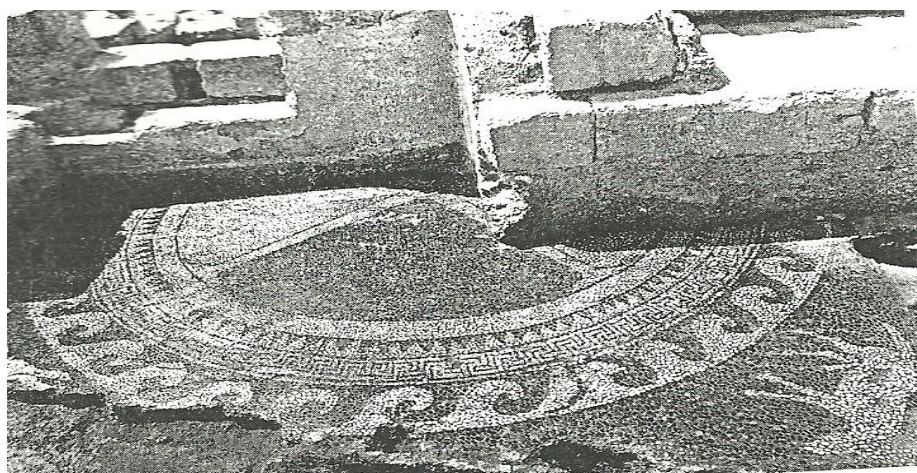


Fig.1: O esquema compositivo grego em mosaico de seixos rolados (Corinto)

Neste mosaico das Termas do Centauro em Corinto, de finais do século V a.C., o esquema compositivo desenvolve-se a partir de um painel central; este está ocupado por quadrantes de círculo em branco e negro e está moldurado por faixas circulares de triângulos, de meandros e de vagas.

É a mundivisão helénica que configura o privilegiado esquema compositivo, vertida que é a essência da helenidade (a ‘feição antiga’, a *metropolis* ou essência, alma grega) na centralidade de um painel, enquanto a mutabilidade – as circunstâncias, o movimento – é sugerida nas bandas que correm em torno do centrado painel.

Tal esquema apresenta-se como uma linguagem artística comum, uma *koine*, que exprime a idiossincrasia dos Helenos; por isso, percorre não só o contexto ateniense mas todo o universo grego e, mais tarde, percorrerá arte bizantina⁶⁵.

É a expressão artística de uma visão do mundo partilhada por todos os Helenos, porque – não obstante a diversidade nos grupos étnicos ou na implantação geográfica, determinante de diferenças como

⁶⁵ V.André CHASTEL, *L'Italie et Byzance*.

a já mencionada em matéria de sistemas políticos ⁶⁶ – todos tinham o mesmo sangue (*homaimon*), os mesmos costumes (*homoethes*), a mesma língua (*homoglosson*) e a mesma religião (*homothrèskon*).⁶⁷

Na coerência deste helénico contexto, Atenas, vinculada a uma visão do mundo não como um *continuum*, um império, faz – tal como o seu mundo grego – um percurso despojado de escopos materialmente expansionistas: segue a via da mobilidade espiritual.

Assim, por volta de 500 a.C., quando um filósofo grego da escola jónica, Heraclito de Éfeso (576-480 a.C.), defende que o movimento é a essência do ser, em resposta, a arte grega procura uma nova estética dando início a um movimentado percurso plástico, manifesto na estatuária e escultura⁶⁸, artes derivadas da antiga arte de moldar em argila a que os Gregos davam o nome de '*plasticein*' (NH,34,35).⁶⁹

A rigidez da arte arcaica entra em tensão na busca do movimento que irá dar substância à plástica do Classicismo (clássico primitivo); em contraposto, o corpo humano anima-se e, por isso, perde o sorriso (estilo severo⁷⁰); dominada a nova tectónica da figura em movimento, a plástica das arrojadas poses que expõem as figuras a todos os ângulos de visão dá o apogeu ao Classicismo.

⁶⁶ Esparta acolheu o regime monárquico e Mégara, p.ex., rejeitou tal modelo. Conta PAUSÂNIAS que os Megarianos depois de terem matado o rei Hiperión, em razão da sua insolência e cupidez, optaram por um regime de magistrados eleitos, para cada um governar à sua vez; consultado o oráculo de Delfos sobre “os meios de fazer prosperar a sua cidade” a resposta foi que “os Megarianos seriam felizes na medida em que eles deliberassem com o maior número”; pareceu-lhes que este oráculo indicava os mortos, já que são em maior número que os vivos, e por isso, os Megarianos construíram o Senado no lugar onde estavam os túmulos dos heróis... (*Periegece*, 1,43).

Antes deste relato já PAUSÂNIAS tinha feito menção à “ingenuidade dos Megarianos” (*Perieg*, 1,41).

⁶⁷ HERÓDOTO, 8,144,2.

⁶⁸ PLÍNIO afirma que a escultura é tão antiga quanto a pintura ou a estatuária: “*non omittendum hanc artem (marmoris sculpendum) tanto uetustiore fuisse quam picturam aut statuariam*”, em NH, 36, 15. Sobre '*plasticein*' e '*ratio plastica*' ver VITRÚVIO (1,1, 13) e notas de J. MACIEL, *Vitrúvio – Tratado de Arquitectura*, p.35.

⁶⁹ PLÍNIO atribui a invenção da técnica de moldar em argila (*plasticein*) ao pintor de cerâmica siciliano, Butades de Corinto (NH,35,43); a soldagem com ferro é atribuída a *Glauchus* de *Chios*, séc.VII a.C., por PAUSÂNIAS (*Perieg.*,10,16) ; este autor (*Perieg.*,8,14, 8) atribui as primeiras estátuas em bronze, de 508 a.C., a *Rhoecus* e *Theodorus*, dois escultores e arquitectos que construíram o *Heraion* de Samos, relacionado com o labirinto de Lemnos (v. nota 247, p.161).

⁷⁰ A designação 'estilo severo' está conceptualmente ligada à escultura grega e cobre, *grosso modo*, os primeiros 50 anos do período clássico.

Os temas artísticos do período arcaico (700-500 a.C.), todos relacionados com a imortalidade, transitam para o período clássico⁷¹, onde se sujeitam a novo tratamento estilístico.

Uma nova estética molda as imagens dos deuses imortais (*simulacra deorum*) ou as imagens dos heróis, i.é, dos que adquiriram a imortalidade por terem sido gerados em misto conúbio, divino e terreno; e molda também, as imagens dos homens que mereceram a perpetuidade por alguma causa ilustre (*illustri causa perpetuitatem merentium*)⁷².

Entre as causas ilustres, todas de carácter religioso, PLÍNIO destaca, como a primeira, “a vitória nos jogos sagrados”. Tal vitória, sendo triplicada, conferia o excepcional direito à representação dos traços individuais do autor da proeza (*effigies hominum*), representação essa que, pela “expressa semelhança” se enquadrava no género das imagens chamadas icónicas (*iconicas uocant*), ou seja, no género do retrato.

Tal era o modo de garantir a imortalidade dos retratados, memorizando-se a sua individualidade e memorizando os seus feitos em inscrições no pedestal das suas estátuas e “não apenas nos seus túmulos”⁷³.

Esta reserva do retrato à excepcionalidade da conduta humana vai diluir-se, subtil e paulatinamente, ao longo do período clássico, na esteira de um percurso estético que – na coerência do pensamento

⁷¹ No período clássico, as figuras passam a descrever o movimento, distanciando-se, por isso, da mera insinuação do movimento, contida na rígida estabilidade, monumentalidade, que caracterizou o estilo arcaico (700-500 a.C.), estilo que sucedera ao período da organização geométrica da figuração, o denominado estilo geométrico (1000-700 a.C.).

Segundo K.SCHEFOLD, a primeira fase do classicismo, ‘clássico primitivo’ (500-450), caracteriza-se pela tensão entre imobilidade e movimento vertida em modelos arcaicos, e nela distingue a fase subarcaica (500-480) e o momento inovador do estilo severo (480-450), que introduz um novo sistema de formas de amplas superfícies e eixos sólidos a suportar a imagem. A segunda fase, apogeu do classicismo (450-425), caracteriza-se pelo equilíbrio harmonioso das tensões; segue-se o estilo rico (425-380) que SCHEFOLD caracteriza pela ausência daquele equilíbrio e pelo privilégio da aparência e não da essência, o momento mais do que a regra. A última e quarta fase, a do classicismo tardio (380-325), vem compensar esse predomínio do temporal, integrando pela 1ª vez o espaço no esquema da composição, na medida em que se desenvolveu em redor da forma plástica. In *Grécia Clássica*, pp.15-16.

⁷² PLÍNIO, NH, 34,9.

⁷³ *Ibidem*.

filosófico do século V a.C., do sofista entendimento do ‘homem como medida de todas as coisas’⁷⁴ – desce do mundo do Olimpo para o mundo do Homem.

O Classicismo, ao demarcar-se do estilo arcaico pela introdução (e não mera insinuação) do sentido do movimento nas representações artísticas, consubstancia um caminho na direcção do pujante naturalismo do período helenístico, tempo em que o ideal dará lugar ao real, o genérico ao particular, a essência da condição humana à especificidade do indivíduo.

Trata-se de uma busca do Homem, do Homem na sua envolvência, na Natureza, suficientemente atestada pelas artes derivadas do *plastiken*.

É todo um percurso estético que, vislumbrado pelo arcaico escultor da escola argiva, Ageladas, e iniciado por Fídias, atinge o seu termo no último terço do século IV a.C., ao tempo em que Lísipo plasma, com um novo cânone, a marca de um novo período artístico.

No período Clássico, a rígida monumentalidade que caracterizou a tectónica arcaica é substituída por novas e canónicas fórmulas das proporções da figura humana, orientadas para a sua humanização, para o realismo da representação. Deste modo, é abalado o idealismo que enformou o estilo arcaico e foi vertido na frontalidade de rígidos corpos, como os dos *Kouroi* e *Korai* de estereotipado sorriso, imagens de uma etapa humana (juventude) usadas como oferendas votivas ou marcos de sepulturas.

A transição da estética arcaica para a do Classicismo manifesta-se na brônzea estátua da deusa Atena, obra encomendada pelos colonos de Lemnos e executada por escultor da escola ática que teve o seu apogeu na 83^a Olimpíada e deixou a sua marca no programa construtivo iniciado por Péricles, nomeadamente, no Partenão.

⁷⁴ Comentado por PLATÃO em *Teeteto*. Tradução de Adriana Manuela NOGUEIRA e Marcelo BOERI. Prefácio de José TRINDADE SANTOS, Lisboa: Serviço de Educação e Bolsas, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, p. 205 [152 a].

Daquela estátua de Fídias (498-432 a.C.), a obra mais notável do escultor no entender de PAUSÂNIAS⁷⁵, merece relevo a articulação da tectónica arcaica com a plástica clássica. (ESTAMPA I)

De uma estrutura potente, pesada, arcaica, a imagem da Atena Lémnia, solidamente assente nos pés separados, ergue-se por entre as rígidas pregas que distanciam o seu peplo dos lisos peplos arcaicos; assim anunciada, a nova estética plasma-se no movimento da cabeça que foge à regra da frontalidade, e no movimento dos braços que rejeitam a inerte pendência ao longo dos corpos arcaicos.

Com a cabeça de perfil, a deusa Atena – a protectora dos Atenienses, porque para eles ‘inventou’ a oliveira ⁷⁶ – dirige o olhar vago para o capacete que Fídias lhe colocou na mão direita para imprimir sentido de movimento à figura; a este movimento descendente, Fídias contrapõe, bem harmoniosamente, o sentido do erguido braço esquerdo que se apoia na lança desta deusa que nasceu – de capacete no devido lugar e armadamente equipada – da cabeça de Zeus.

A mitológica sugestão das magníficas dimensões divinas é sugerida na obra do escultor e deu-lhe celebridade porque, segundo QUINTILIANO, adequou à natureza divina a grandeza da sua obra (*maiestas operis deum aequaeuit*)⁷⁷.

Tal facto é manifesto na estátua criselefantina de Zeus que Fídias fez para o templo de Elis: as dimensões colossais do deus sentado, levariam ESTRABÃO a comentar que se o deus se erguesse arrastaria a cobertura do templo com a cabeça...⁷⁸

⁷⁵ *Periegesis*, 1,28,2.

⁷⁶ Na disputa de Atena e Posídon pela protecção de Atenas: “Segundo o mito, Posídon chegou primeiro e, tocando com o tridente no solo, fez brotar uma fonte de água salgada na Acrópole. Depois veio Atena e rebentou uma oliveira. Este momento está representado no frontão ocidental do Pártenon, simbolizando o triunfo de Atena. Cérops atribuiu a cidade à deusa”, em *Heródoto. Histórias. Livro VIII*, José RIBEIRO FERREIRA, Carmen LEAL SOARES, p. 66 e nota n. 110. V. PAUSÂNIAS, *Perieg.*, 1,24.

⁷⁷ QUINTILIANO, 10, 9.

⁷⁸ *Geografia*, 7, 3,30.

Antes de se atentar nesta observação de ESTRABÃO, não é despidendo ter-se em conta o conteúdo semântico atribuído pela analística da Antiguidade à representação de Zeus sentado.

Conta EUSÉBIO de Cesareia – com base em PORFÍRIO (232-304), filósofo da escola de Alexandria e discípulo de PLOTINO – que Zeus está sentado porque “esta atitude exprime a imobilidade do seu poder”.

Merece acentuado relevo, pela aclaração de conteúdos iconológicos da Antiguidade, a continuada explicação sobre a iconografia de Zeus: “as suas partes superiores estão nuas, porque ele manifesta-se nas substâncias intelectuais e nos corpos celestes; as suas partes inferiores estão cobertas porque ele é invisível nas coisas que contêm os abismos do mundo. Na mão esquerda leva um ceptro, porque este é o lado do coração, o órgão que tem o primeiro lugar entre todas as partes do corpo, pela faculdade da inteligência e da razão: ora, é pela sua inteligência criadora que ele governa o mundo. Na (mão) direita tem uma águia para indicar que domina os deuses do céu, como a águia domina as aves do ar ou um emblema da vitória como vencedor de todos os obstáculos...”⁷⁹.

Quanto à estátua de Zeus feita por Fídias, o reparo de ESTRABÃO aponta para o cânone das proporções da figura humana criado pelo escultor que obteve o 1º lugar em certame de estátuas de Amazonas; participado pelos mais célebres artistas de diversos grupos etários, o concurso deu a Fídias o 2º lugar e deu a Éfeso as melhores estátuas para o templo de Ártemis.

Sobre este certame de estátuas das lendárias mulheres guerreiras que queimavam o seio direito para melhor atirar o arco, conta PLÍNIO que a avaliação das obras postas a concurso foi cometida aos próprios concorrentes. A acuidade que presidiu à escolha dos avaliadores

⁷⁹ *Preparação Evangélica*, 3, 9.

presidiu à leitura dos resultados da avaliação: cada um dos avaliadores-concorrentes indicou, primeiramente, o seu próprio nome e, todos indicaram, em segundo lugar, o mesmo nome: Policleto.⁸⁰

Policleto de Sícion (480-420 a.C.), escultor da escola argiva, foi o autor de um cânone para a representação das figuras, magistralmente vertido na mais célebre estátua da sua prolífica e brônzea obra, o Doríforo. (ESTAMPA II)

Esta representação de um jovem cheio de vigor que cuida o seu corpo não se enquadra, em bom rigor, no temático e tradicional elenco de deuses, heróis e vencedores, nem apresenta qualquer conotação à imortalidade como a contida, pela sua finalidade (votiva ou tumular), nas arcaicas representações de *kouroi* ou *korai*.

Tão pouco se encaixa no género dito ‘retrato de atleta’, género iniciado em período arcaico e que tem entre os primeiros exemplares o retrato do pancratiasta *Arrhachion* (c. 564 a.C). Sobre este retrato regista PAUSÂNIAS o “estilo arcaico, especialmente na atitude”, porque, “os pés não estão separados e as mãos pendem sobre os lados até às coxas”⁸¹. Neste género se inscreve a estátua feita por Ageladas ao vencedor da 66ª Olimpíada (516 a.C), Cleóstenes o Epidamniense, retratado no seu carro, com a sua equipa e com inscrições dos nomes dos cavalos (*Phoinix*, *Korax*, *Knakias* e *Samos*), inscrições essas que evocam o tema dos cavalos vencedores que seria vertido em mosaico de contexto doméstico, do século IV d.C., em Torre de Palma na Lusitânia (Fig.66).

O Doríforo de Policleto não visa retratar um concreto vencedor, não visa preservar a memória de um sagrado feito, v.g., a vitória nos jogos sagrados.

⁸⁰ NH, 34,19.

⁸¹ Conta PAUSÂNIAS que a 3ª vitória de *Arrhachion* (na 54ª Olimpíada, em 564 a.C.) ficou célebre “tanto pela decisão do júri como pela coragem do atleta” na luta com o último dos seus adversários porque, enquanto estava a ser estrangulado, *Arrachion* parte o pé do adversário; este, dorido, perde a disputa por uma coroa de oliveira e o vencedor, *Arrhachion*, dá o último suspiro e ... é coroado depois de morto. (*Perieg.* 8, 40).

É uma imagem que projecta, não um homem concreto, mas um ideal, um tipo, é uma remissão para os valores da *paideia*, nomeadamente, a efébia, esse principal instrumento da educação grega que, até ao período helenístico, se caracterizou pela primazia dada à educação física.

Nesta obra de Policeto, a ausência de relação com a imortalidade articulada com a sugestão de valor educacional, reflecte o evolutivo percurso estético clássico em direcção ao mundo humano, em direcção ao antropocentrismo; o Porta-Lança é a expressão plástica da mudança, da reformulação do pensamento humano, em deslocação do mundo dos imortais, do Olimpo, para o mundo finito, concreto, do homem.

No lado direito da figura, o braço pende ao longo do corpo sem tocar a perna que sustenta a estrutura leve da figura e se sustenta no pé pousado; no outro lado, o braço esquerdo, flectido, equilibra as tensões enquanto, de joelho dobrado, a recuada perna mal deixa aflorar o pé no chão; o rosto foge à frontalidade e rejeita a emoção com a ajuda do olhar vago.

Esta estátua é exemplar do cânone das proporções do corpo humano, representando uma figura sem a rigidez mas com a juventude e a nudez dos *kouroi*. A flexibilidade da representação resulta da modelação da figura em pose de contraposto, modo que levou PLÍNIO a dizer que foi Policeto “quem inventou a sustentação das estátuas sobre uma única perna”⁸².

Mas à carga de louvores à obra do escultor argivo, PLÍNIO junta a crítica de VARRÃO à forma padronizada e quadrada das estátuas de Policeto.

⁸² “*uno crure ut insiterent signa excogitasse*”, NH, 34, 19.

O reparo varroniano, ao visar a dimensão de idealismo presente na feitura padronizada da obra de Policlete, aponta para a direcção do naturalismo vincada, por exemplo, na obra de Míron (n.480)⁸³, o escultor que “parece ter sido o primeiro a ter variado a verdade dos tipos”⁸⁴.

O seu Discóbulo apresenta maior realismo na representação do corpo humano e plasma a continuidade, no período clássico, do princípio arcaico da *aretê* (excelência) impresso na modelada figura animada por acentuado sentido de movimento. (ESTAMPA III)

O corpo do atleta curva-se para lançar o disco que sustenta na mão de um braço recuadamente levantado; por sua vez, o braço esquerdo desce diagonalmente e em suave curva para pousar a mão na dobrada perna direita que sustenta a figura enquanto o pé esquerdo, em perna flectida e recuada, aflora o chão. É todo um jogo de tensões com harmonia, de formas curvas e de movimentos que materializam o instante, o momento, numa figura que quer ser vista por todos os ângulos da visão.

Contudo, a obra de Míron suscitaria o reparo de PLÍNIO no sentido de que não representou as emoções.⁸⁵

As emoções, a expressão dos sentimentos, a “*adfectus exprimentia*” seriam plasmadas, por Praxíteles (390-335 a.C.), na estatuária e, magistralmente, na arte que o tornou célebre – a escultura⁸⁶ – porque, com “consumada arte informou as suas figuras de mármore com as paixões da alma”.

Moldou em bronze e esculpiu no mármore sentimentos como a alegria ou a tristeza⁸⁷ e, na mais bela das suas obras, a Afrodite de Cnido, a humanização da imagem divina perpassa no conjunto plástico

⁸³ Com apogeu artístico entre 480-440 a.C..

⁸⁴ NH, 34,19.

⁸⁵ “*animi sensus non exprimissit*”, NH, 34,19.

⁸⁶ “*marmore felicior, ideo et clarior fuit*”, *ibidem*.

⁸⁷ “*duo signa eius diuersus adfectus exprimentia flentis matronae et meretricis gaudentis*”, NH, 34,19.

exposto a todos os ângulos de visão: as modeladas formas do tronco e membros harmonizam-se com a doçura das linhas do rosto virado para o lado, enquanto a mão esquerda segura com firmeza o véu que se abre em suaves pregas que descem até ao chão e a mão direita aflora a coxa esquerda do corpo desnudo. (ESTAMPA IV)

Deste modo, Praxíteles produz mais uma representação de um ser imortal, ao produzir uma imagem da deusa nascida da espuma do mar, deusa do amor e mãe do mítico herói troiano a quem a Sibila de Cumas profetizou a fundação de um império eterno: o herói Eneias que seria propagandeado – por Augusto na *Ara Pacis* e pelo seu épico na *Eneida* – como o natural ascendente da família dos *Iulii*...

A Afrodite de Cnido acusa, tal como toda a obra de Praxíteles, a evolução artística verificada ao longo do período clássico, nomeadamente no tratamento plástico e no alargado âmbito dos temas das representações artísticas.

O princípio da exclusão da representação dos traços individuais dos seres que não se notabilizaram por qualquer feito, dos seres comuns, está afastado neste tempo de Praxíteles, como testemunha a estátua dourada que aquele escultor fez da sua amada e que ela, Frine, dedicou a Apolo.⁸⁸

E para Mégara⁸⁹, para o templo de uma deusa que tem a coroa mural como atributo do seu *numen*, Praxíteles fez um *simulacrum*: uma estátua de *Thyche*, a deusa que terá culto revigorado em tempo helenístico, pela vinculação do seu poder protectivo à sorte de cada indivíduo; aqui radica a distinção de deusas como Reia ou Cibele que apresentam idêntico atributo arquitectónico mas têm os *numina* vinculados à sorte de uma comunidade, uma cidade (*polis*).

⁸⁸ PAUSÂNIAS, *Perieg.*, 10,15.

⁸⁹ *Perieg.*, 1,43,6.

A mencionada feitura de retratos de homens comuns, bem como a apontada especialização do *numen* da Sorte ou *Fortuna* reflectem a centralização do pensamento filosófico no indivíduo; configura-se um percurso plástico que ruma do contexto clássico para o helenístico, que desce do mundo dos imortais para o mundo dos mortais; é o rumo de uma produção artística que se encara a si mesma como LUCIANO encarou o escultor Demétrio de Alópece: “fazedor não de deuses mas de homens”⁹⁰.

A temática artística não mais se reduz ao campo da imortalidade; assim, a dimensão de idealismo vertida nos *simulacra deorum* ou nas estátuas dos que mereceram a perpetuidade vai, suavemente, dar lugar à expressão realista do ser terreno, mortal.

Surge o ‘retrato de filósofo’, género que junta ao realismo estilístico a reavaliação da dimensão intelectual humana, em manifesto paralelismo com a evolução da *paideia* grega.

À idealizada representação de figuras como o Discóbulo ou o Doríforo, sobrepõe-se a representação do homem real, decaindo os valores que presidiram à estética arcaica e que atravessaram o Classicismo: o autodomínio (*sofrosyne*) e o equilíbrio entre as qualidades físicas e morais (*kalokagatia*).

É a reformulação do conceito de excelência (*aretê*) que passa a dar primazia ao vector intelectual em detrimento do vector físico, acompanhando assim, a evolução do instituto da efebia que passa a privilegiar a oratória e filosofia e a passar para segundo plano a disciplina física e militar.⁹¹

⁹⁰ LUCIANO, *Philopseudes*, 20.

⁹¹ V. Arnold HAUSER, *História Social da Arte e da Literatura*, pp.69-71.

No último terço do século IV, surge um inovador cânone da figuração plasmado na brônzea obra de Lisipo (370-318 a.C), nos seus múltiplos retratos que revelam o início de novo ciclo estético e que traduzem o fim do ciclo clássico por ter alcançado o seu escopo: o homem.

No ano 338 a.C., Atenas e o grego mundo encontram Alexandre em Queroneia.

O desastre de Queroneia foi o “começo de todos os males da Grécia” mesmo para “aqueles que não quiseram tomar partido perante o perigo comum e aqueles que se colocaram ao lado dos Macedônios”.⁹²

Esta afirmação de PAUSÂNIAS dá a dimensão do desaire, da perda de liberdade que resultaria da batalha de Queroneia, porque “o apreço pela independência, sobretudo política, da sua cidade, é uma característica do homem grego”⁹³.

O mundo grego, um mundo que sempre ansiou pela autonomia fica sob tutela de Filipe II da Macedónia e a arte helénica expande a emoção: na musivária pavimental, o compositivo esquema grego de painel central aumenta o numero de bandas de enquadramento, numa sugestão do *synoikismos*, esse processo de fusão por motivos defensivos de pequenas comunidades que se identificam com um centro, a *metropolis*.

⁹² PAUSANIAS, *Perieg.*, 1,25.

⁹³ Cfr. *Heródoto.Histórias. Livro VIII*, de José Ribeiro FERREIRA, Carmen Leal SOARES, p. 52, nota 52.



Fig.2: O esquema compositivo grego em Delos, mosaico de finais séc. II a.C.

Na Fig.2, uma composição à base de semicírculos forma um florão que ocupa o painel central deste mosaico de Delos, de finais do século II, princípios do século I; o painel é enquadrado por cinco faixas sem decoração e duas faixas com o motivo das vagas, clara manifestação da tendência nova para aumentar o número de faixas de enquadramento.

O Classicismo esvaiu-se e as helenas *poleis* vão-se dissolvendo; tem razão HATZFELD⁹⁴ ao afirmar que é “o fim de uma época”; mas é, também e sobretudo, a passagem do helenismo à imortalidade, porque aqui começa a difusão da *paideia* grega, porque aqui se dá o “surgimento do mundo globalizado do Helenismo”⁹⁵.

O Estratego do império Macedônio, Filipe II, morre em 336 a.C. e Alexandre continua a política expansionista. Estende o seu império à Fenícia, Síria, Egito, Gaugamela na Mesopotâmia, Susa no Kurdistan, a Persépolis; ocupa a Bactriana onde funda uma cidade a que dá o nome de ‘Alexandria Extrema’, para assinalar a extensão do império até à Índia; em 326, no vale do Gange, os soldados revoltam-se. Retrocede.

⁹⁴ “A batalha da Queroneia marca o fim de uma época, e a extraordinária difusão da civilização grega que dela resulta não deve fazer-nos esquecer que está em vias de desaparecer esta primeira forma de helenismo, restrita, mas muito perfeita, que tinha por base cidades livres e prósperas”, in *História da Grécia Antiga*, Jean HATZFELD, p.250.

⁹⁵ António Pedro MESQUITA, *Introdução ao Estudo da Filosofia*, p.109.

Em 323 a.C., quando preparava uma expedição naval às costas da Arábia, morre de febres na Babilónia.

Inserida na vastidão deste contexto civilizacional, a arte dos Helenos será conhecida pelo nome de ‘helenística’, por sugestão de DROYSEN(1808-1884)⁹⁶. É um contexto de assimilação ao império alexandrino, onde vai dar e receber influências, projectando o *ethos* e o *pathos* humanos, plasmando o quotidiano humano comum e a sua envolvente espacial (paisagem).

É o encontro – viabilizado pelo Classicismo – com o homem real, concreto; é o tempo da expressão naturalista do instante, do momento ou do *kairos*, essa momentânea oportunidade pedida à sorte (*thyche*) feita deusa; só que agora, a deusa Sorte não tem mais a *polis* ou grupo de *poleis* (em vias de dissolução) para lhes conceder a protecção comunitária, colectiva; agora, a deusa *Thyche* vai passar a ser venerada em prol do singular destino de cada indivíduo.

O facto de a cultura grega estar “desvinculada do seu contexto próprio, a *polis*”⁹⁷ leva ao maior vigor do culto de *Thyche* bem como à difusão do helenismo no universo macedónio-alexandrino; será difundido por meio de uma língua comum, *koine*, esse misto de dialectos ático e jónico que faz circular o pensamento e o modo de vida gregos e, por isso, faz circular, também, uma *koine* artística que revela o contexto novo.

Na musivária pavimental, no já mencionado esquema musivário de painel central, a *koine* artística revela o contexto helenístico ao aumentar o número das bandas de enquadramento.

⁹⁶ Segundo K. SCHEFOLD, “Droysen – baseando-se no facto de Os Actos dos Apóstolos (6,1) chamarem helenistas aos Judeus que tinham adoptado a língua e cultura gregas – iria denominar helenístico o período que se iniciou com a expedição de Alexandre, a época de assimilação do helenismo pelos povos vizinhos”, in *Grécia Clássica*, p.10.

⁹⁷ *Ibidem*.

Contudo, afirma a helenidade ao sustentar o antigo esquema compositivo, essa visão grega do mundo compartimentado em *poleis*, “dispersas em volta do mar, como formigas ou rãs em volta de um tanque”, feliz expressão de Platão (*Phedon*, LVIII); afirma a matriz de povo marítimo com os motivos inspirados pelas ondas do mar que preenchem as bandas que molduram tantas das suas composições musivas; afirma a dimensão fluvial da Hélade em motivo artístico que percorre faixas musivas projectando o curso do rio Meandro, o rio “que dá o maior número de voltas, dobrando-se sobre si mesmo” ⁹⁸.

No novo contexto, a arte dos Gregos é assimilada pelo império alexandrino e, em modo helenístico, vai difundir a expressão estética que procurara ao longo do período clássico: o homem na Natureza.

O período helenístico é o tempo de uma inovadora valoração do indivíduo – na esteira do mentor de Alexandre (Aristóteles) ou de correntes filosóficas, como o estoicismo e o epicurismo, todas centradas nos problemas práticos do Homem. O antropocentrismo vai provocar o acentuado desenvolvimento de um género artístico para projectar a realidade, a especificidade de cada ser humano: o retrato.

Deste modo a escultura acompanha os movimentos da pintura neste momento helenístico: é o tempo em que o detalhe, a luz e a cor, as formas naturalistas, tanta vez sinuosas, dão corpo a esculpidos ou pintados, dão expressão à alegria ou ao sofrimento, caracterizam o momento, o instante, o concreto quotidiano de um indivíduo.

Também para a musivária pavimental é um tempo de viragem pela descoberta de novas técnicas pavimentais que a conduzem ao almejado escopo: imitar a Pintura.

⁹⁸ PAUSÂNIAS, *Perieg.*, 8, 41,3.

Chegado é o momento da *ratio pictural*, bem plasmada na obra do mosaicista Soso de Pérgamo que põe no pavimento – com *graeca peritia* e estilo pictural – imagens que, no seu conjunto, contêm um poder próprio, mágico, protectivo, apotropaico: alimentar as almas para elas não se zangarem com os mortais...



Fig.3: O tema do *asaroton* em mosaico do séc.II d.C. (Museu do Vaticano)

A cópia do mosaico de Soso (Fig.3) é ilustrativa da arte do mosaico de matriz helenística, concebida na amálgama do helenismo com as influências do universo alexandrino.

Assim representado no pavimento, o tema do *asaroton* evidencia não só a perícia grega do estilo pictural como evidencia também a adesão a valores com forte expressão nas civilizações orientais, nomeadamente a egípcia: a crença na vida para além da morte.

O mosaico acusa um contexto cultural que não é exclusivamente helénico; a partir de Queroneia o helenismo difundiu-se pelo império alexandrino, reconfigurando as produções artísticas. Foi a adesão do mundo alexandrino ao mundo helénico, foi a admiração do vencido pelo vencedor, podendo, pois, dizer-se que a “Grécia vencida conquistou o vencedor”(Graecia capta ferum uictorem cepit)⁹⁹.

⁹⁹ V. nota 100.

4. A mobilidade territorial dos Romanos

“caelestes ita uelle ut mea Roma caput orbis terrarum sit”

(Tito Lívio, *Ab urbe condita*, 1, 16,7)

O caloroso acolhimento da civilização grega extravasou os vastos horizontes do império de Alexandre como se extrai do facto de a citação atrás transcrita ser do século I a.C. e ter por autor o poeta que assim versejava a admiração dos Romanos pela civilização grega:

“A Grécia, submetida, submeteu o selvagem vencedor e as obras de arte/levou ao selvagem Lácio; assim o áspero/metro satúrnio desvaneceu-se e a pesada grosseria/o refinamento afastou; mas todavia, por longo tempo/se estenderam e ainda hoje persistem os traços da sua rusticidade”.¹⁰⁰

Deste modo testemunha HORÁCIO o impacto do legado artístico grego no mundo Romano; do seu texto extrai-se que se a “síntese dos elementos gregos e orientais só se operou verdadeiramente na época romana”¹⁰¹, esta época terá de ser entendida como a imperial.

¹⁰⁰ HORÁCIO, *Epístolas*, 2,156-160 :”*Graecia capta ferum uictorem cepit et artes/ intulit agresti Latio; sic horridus ille/ defluxit numerus Saturnius, et graue uirus/ munditiae pepulere; sed in longum tamen aeuum/ manserunt hodieque manent uestigia ruris*”.

¹⁰¹ SCHEFOLD, v. nota 19.

De facto, a síntese artística desenvolve-se a partir de 146 a.C., ano em que a Grécia entra no domínio das províncias de Roma, e atinge a maturidade no período imperial.

Do transcrito texto de HORÁCIO extrai-se também a substancial diferença entre os mundos romano e grego, diferença bem vincada nos respectivos percursos históricos, pelo contraste entre a vertente intelectual que preside à mobilidade grega e a vertente que determina a mobilidade dos Romanos.

Em tempo próximo ao da batalha de Queroneia (338 a.C.), Roma prossegue a via da mobilidade territorial, expansionista, prepara-se para a segunda guerra (328-312 a.C.)¹⁰² contra uma federação de tribos do centro da península itálica (samnitas); à terceira investida (310-290 a.C.), Roma passa a dominar a Itália central e estende o seu poder até ao sul da península, para aqui entrar em contacto directo – sem etrusco intermediário – com a civilização grega, com as colónias gregas do universo mediterrânico.

A expansão territorial romana – viabilizada pelo desaire etrusco na batalha de Cumas (474 a.C.) que deu a vitória aos colonos gregos de Siracusa e de Cumas e confinou a Etrúria ao espaço entre o Arno e o Tibre – tinha supina motivação.

Assentava na vontade dos deuses, transmitida por Rômulo a um patrício: “Vê e anuncia aos romanos que é vontade dos deuses que a minha Roma seja capital da orbe; que pratiquem por conseguinte a arte militar; que saibam, e assim o transmitam aos seus descendentes, que nenhum poder humano pode resistir às armas romanas”¹⁰³.

¹⁰² A primeira guerra teve início em 343 a.C..

¹⁰³ “*Romanis caelestes ita uelle ut mea Roma caput orbis terrarum sit; proinde rem militarem colant sciantque et ita posteris tradant nullas opes humanas armis Romanis resistere posse*”, LÍVIO, *Ab urbe...*, 1,16,7. (sublinhado nosso).

Resistências houve como a incursão dos Galos em 390 a.C.¹⁰⁴, da qual tiveram divino aviso, escutado por *Marcus Caedicius* e negligenciado pelos magistrados em razão da condição plebeia do avisado¹⁰⁵. Aqueles Celtas cercaram, destruíram e queimaram Roma; sobreviveram os que se refugiaram no Capitólio e o dia nefasto ficou registado no calendário romano.

Resistências houve como o aniquilamento da esquadra romana (282 a.C.) por ajuda de Pirro aos Tarentinos, mas que deixaria em memória o ímpeto romano expresso na pírrica exclamação: “Outra vitória como esta e estarei perdido!”¹⁰⁶.

Contudo, as vitórias anularam as resistências: “Os Romanos, depois de submeter os Etruscos, os Samnitas, depois de terem vencido muitas batalhas aos Galos espalhados em Itália, começaram a pensar na conquista do resto da Península que eles já não olhavam como uma terra estrangeira mas, como sua propriedade grande parte dela (...) submeteram todos os povos de Itália com exceção dos Galos”¹⁰⁷.

Retardado o total domínio da Itália, os Romanos expandem-se fora dela, disputando, aos Cartagineses, o monopólio do comércio no Mediterrâneo. À primeira guerra púnica (264-256 a.C.)¹⁰⁸ sucede o segundo confronto bélico (218-202 a.C.) e o mundo romano estremece com a proximidade transalpina do general cartaginês e dos seus elefantes. Mas a derrota romana na batalha de Canas (216 a.C.) não determinou o fim da guerra: as artes militares ganharam um cânone de estratégia e Aníbal foi para ... Cápua¹⁰⁹.

¹⁰⁴ Segundo a cronologia tradicional, e 387 segundo a cronologia rectificad.

¹⁰⁵ LÍVIO, *Ab urbe...*, 5, 32,6,7 .

¹⁰⁶ PLUTARCO, *Vida de Pirro*, 21,27.

¹⁰⁷ POLÍBIO, *História*, 1,6.

¹⁰⁸ A Sicília, Sardenha e Córsega passam para a esfera de Roma.

¹⁰⁹ POLÍBIO, 1, 264-275.

O que “impediu Aníbal de capturar e destruir Roma?”. Assim pergunta e assim responde ORÓSIO: “Acaso foi a valentia romana que impediu Aníbal de capturar e destruir Roma ou foi antes a misericórdia divina?”.¹¹⁰

Para expulsar o inimigo de Itália, os Romanos foram à Frígia buscar a deusa que, em representação antropomórfica, apresenta a imagem da torre como um dos seus atributos: a coroa mural.

Conta LÍVIO que uma excepcional chuva de pedras levou os decênviros à consulta – modo antigo, reforçado pelo prodigioso legado etrusco – dos Livros Sibilinos; neles descobriram profecia a anunciar que um inimigo estrangeiro podia ser expulso da Itália “se a Mãe do Ida, em Pessinunte, fosse transportada para Roma”.¹¹¹

O crédito da previsão foi sustentado por um oráculo de Delfos a profetizar a proximidade temporal de uma vitória para o povo romano; para encurtar o tempo, havia que “examinar e discutir o modo de transporte da deusa, para Roma”.¹¹²

Para a movimentada operação, outro oráculo de Delfos recomendou que se recorresse ao rei Átalo para a recolha da deusa e ao melhor homem de Roma para a respectiva recepção.¹¹³

A recente amizade entre o rei de Pérgamo e um povo que “não tinha ainda alguma cidade aliada na Ásia”¹¹⁴ caminhava para a consolidação: em Pessinunte, na Frígia, o rei deu à embaixada romana a pedra sagrada que os habitantes diziam ser a Mãe dos Deuses¹¹⁵. Em Roma, a escolha do melhor homem recaiu no jovem Públio Cipião.

¹¹⁰ “*Hannibalem a capessenda subruendaque Roma utrum Romana obstitit fortitudo na diuina miseratio?*”, *Aduersus Paganos*, v. *Orósio. Historia Apologética*, trad. de Paulo Farmhouse ALBERTO e Rodrigo FURTADO, pp.78-79.

¹¹¹ “*si mater Idaea a Pessinunte Roman aduecta foret*”, LÍVIO, *Ab urbe.*, 29,10.

¹¹² “*id cogitare atque agitare quae ratio transportandae Roman deae esset*”, *ibidem*.

¹¹³ “*qui uir optimus Roma esset hospitio exciperet*” (que fosse o melhor homem de Roma a dar-lhe hospitalidade), *ibidem*.

¹¹⁴ “*Nullas dum in Asia socias ciuitates habebat populus Romanus*”, *ibidem*.

¹¹⁵ “*lapidem quam matrem deum esse*”, *ibidem*.

Ao longo destes preparativos, os Romanos, ansiosos e receosos, viam o que acreditavam serem prodígios: o Sol em duplicado, a claridade durante a noite, um rasto de fogo caminhando de oriente para ocidente, uma porta em Tarracina¹¹⁶ ...

Esta tradição transmitida pela analística romana de LÍVIO merece relevo pela referência à introdução de um culto oriental em Roma¹¹⁷: na véspera dos idos de Abril do ano 204 a.C, entrou em Roma, em lítica forma negra, a deusa venerada pelos Frígios, Cíbele.

No ano 202 a.C., os Romanos põem termo à guerra púnica em planície africana, vencendo Aníbal na batalha de Zama.

Ao longo da segunda guerra contra Cartago, o domínio romano da Sicília (primeira província romana) tinha-se estendido a toda a ilha: em 212 a.C., Siracusa capitulara e o seu Arquimedes perdera a vida e, no ano seguinte, a resistência de Morgantina esgotava-se.

Com Morgantina, entram na esfera de Roma os pavimentos da mais helenizada das cidades sicilianas, nomeadamente, os que plasmam a evolução das técnicas pavimentais: às formas que a Natureza deu aos elementos que revestem o solo (seixos rolados) juntam-se elaboradas formas geométricas recortadas pela mão humana (tesselas). Desta transição para uma nova técnica (*opus tessellatum*) que irá ser estruturante da arte do mosaico romano, Morgantina dá sobejo testemunho.

¹¹⁶ *Ab urbe...*, 29,14.

¹¹⁷ Não sendo o primeiro culto oriental a ser introduzido em Roma, dada a remota adesão dos Romanos ao culto grego de Esculápio com vista a “assegurar a saúde do povo Romano” (*Ab urbe...*, 29,11), vislumbra-se, aqui, o orientalizante caminho da religião romana que levará ao cristianismo.

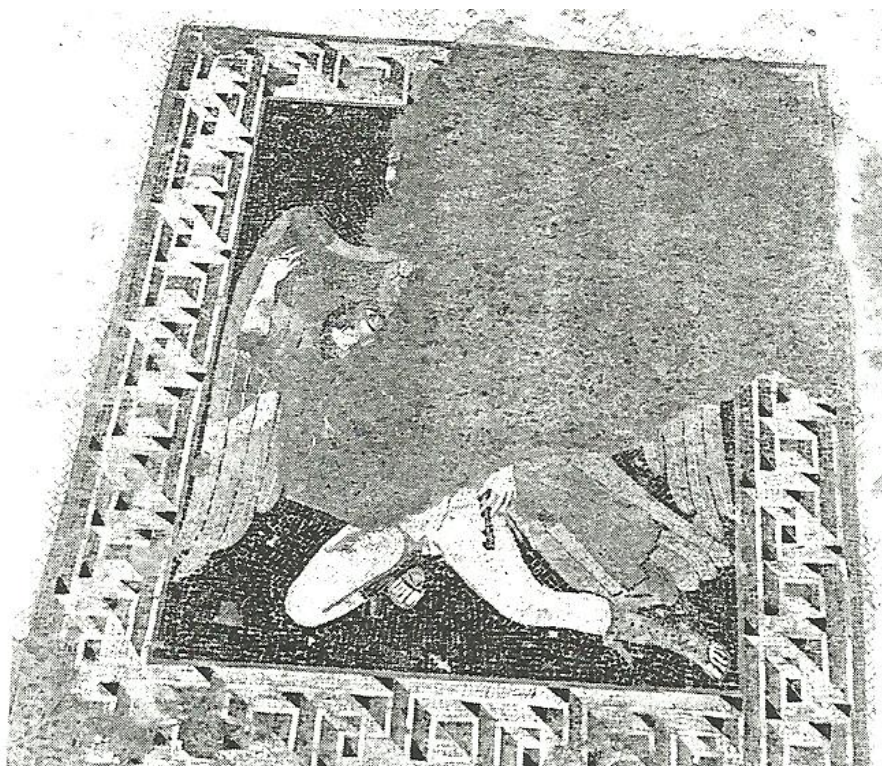


Fig.4: Ganimede e a águia, Casa de Ganimede, Morgantina, séc. III a.C.

Pavimentos como o ilustrado na Fig.4 mostram a capacidade pictórica do *tessellatum*: o tratamento pictórico dá tridimensionalidade ao motivo do meandro e a cena mitológica do painel mostra a nova concepção do pavimento como uma pintura.

Como este ou outros, os modelos musivários vão circular, em directa e comercial rota marítima, entre a émula do helenismo, Morgantina, e o levante ibérico, onde Cipião, em 209 a.C., conquistara Cartago Nova (actual Cartagena), bem próxima do porto de Santa Pola, bem próximo de *Ilici*...

Era o Cipião que levara a Ibéria, em 206 a.C, para a esfera romana; com aquela península, com novo nome e dividida em duas províncias (Hispanias Citerior e Ulterior), o império alcançara o *limes*

ocidental, esse fim do mundo onde o ‘Oceano’ começa e uma das Ibérias acaba...¹¹⁸

Atingido estava, no final da segunda guerra púnica, um natural limite ao romano percurso de mobilidade territorial.

Contudo, tal limite não colmatava a apetência expansionista, e o ódio romano pelo mundo púnico indicou o caminho a seguir: “*Carthaginem esse delendam*” !

Estes eram os termos com que Catão-o-Velho finalizava – a propósito ou não, portanto, propositadamente – as suas respostas quando era consultado sobre qualquer assunto. O ódio romano vertido naquela frase ou registado pela analística romana perpassa na lenda da fundação de Cartago, porque, tal como todas as cidades da Antiguidade, também ela teve o seu *oikistes* e a respectiva lenda.

A fenícia Elisa, trãsfuga de Tiro, chegou ao norte de África onde lhe concederam um espaço correspondente à área coberta pela pele de um boi (*byrsa*) para fundar uma cidade.

Elisa – também “chamada Dido, que quer dizer *virago* porque se comporta como um homem”¹¹⁹ – retalhou a pele de boi em tiras finas que espalhou por amplo território e, aí, construiu a sua cidade nova (Cartago) em 814/813 a.C..

Segundo a Eneida, a infeliz paixão de Dido levou-a ao suicídio e, antes disso, a predizer o ódio insanável entre Cartago e uma cidade que ainda não tinha sido criada; referia-se a Roma, a fundar em 753 a.C. pelo seu amado, o mítico Eneias, encarado por VIRGÍLIO como ascendente de Augusto...

¹¹⁸ A outra Ibéria correspondia à actual Geórgia .

Hispania é o termo romano, usado pelos autores latinos excepto na poesia, para a designação grega ‘Ibéria’. A primeira vez que aparece o termo ‘hispano’ é em Ênio que escreveu cerca do ano 200 a.C. e põe na boca de um romano: “*Hispano, non romane, memoretis loqui me*”. Mantem-se a questão do valor étnico ou geográfico do conceito ‘ibero’, *apud* Adolfo J. DOMÍNGUEZ Moneder, *Los términos «Iberia» y «Iberos» en las fuentes grecolatinas: estudio acerca de su origen y ámbito de aplicación*, in *Lucentum* 2, 1983, pp.203-224.

¹¹⁹ *Eneida*, 4, 136,137.

A surpreendente articulação cronológica não obistou à eficácia da criativa genealogia; ganhou a propaganda augustana e com ela VIRGÍLIO ganhou a benevolência do *Princeps* sem anular um facto real: o sentimento de Roma em relação a Cartago.

Daí que, para cumprir o fatal destino, para transformar a cidade de Rómulo em capital da orbe, o povo romano, com tanta persistência quanta a dificuldade, investiu contra um império (Cartago) a que ORÓSIO, na esteira da teoria antiga dos quatro impérios, denominou “Império do Ocidente”.¹²⁰

No ano 146 a.C. realiza-se o desejo reiteradamente expresso por Catão e o mundo de Elisa, dos *poenica pauimenta*, torna-se mundo romano.

Com a destruição de Cartago entram na esfera de Roma pavimentos como os de Kerouane ou de Birsa, feitos de agregado róseo, animado com dispersas tesselas brancas (ou negras) ou com tesselas organizadas a formar figuras como o signo de Tanit.

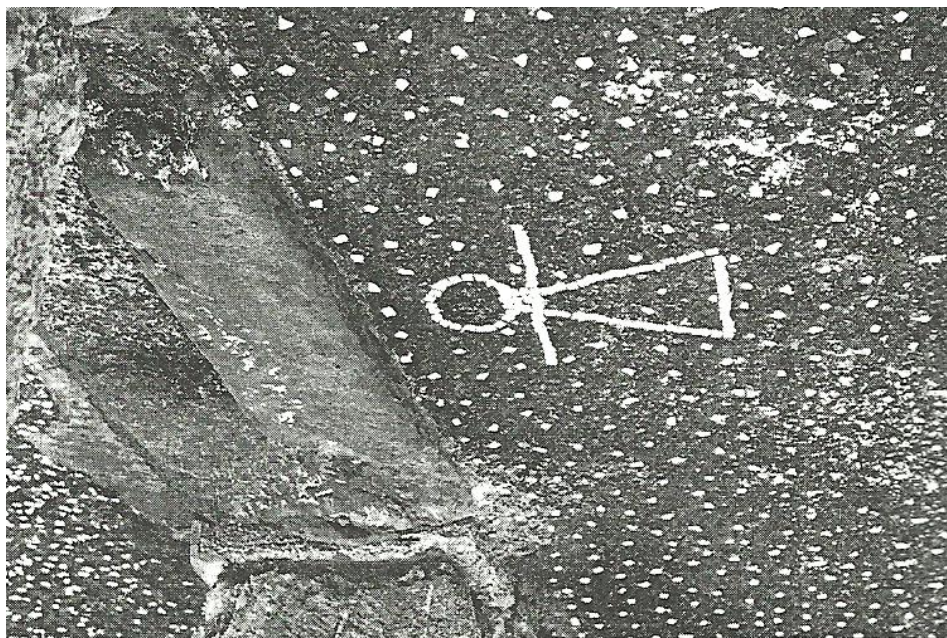


Fig.5: O signo de Tanit, Kerkouane, séc. III a.C.

¹²⁰ *Aduersus Paganos*, 2,1.

Enquanto o mundo romano se expandia pelo universo cartaginês o respeito pelas regras comportamentais tradicionais – *mos maiorum* – diminuía: “Antes da destruição de Cartago, o povo e o Senado Romano administravam de acordo a república na tranquilidade e moderação, e os cidadãos não disputavam entre eles a glória ou o poder: o receio do inimigo mantinha uma boa política. Mas quando os espíritos se libertaram deste receio, os vícios, companheiros habituais da prosperidade, frouxidão e orgulho, invadiram tudo”.

SALÚSTIO diz mais: “A necessidade de autoridade para a nobreza e o amor da liberdade para o povo transformaram-se em paixões (...). Os dois partidos puxavam cada um por seu lado; e a república, entre eles, foi vítima dos seus desvarios”.

Sobre as razões deste conflito entre *optimates* e *populares* que levaria às guerras civis do final da República, SALÚSTIO explica: “a avidez espalhava-se sem medida, sem moderação, estragava tudo (...) até ao dia em que, vítima das suas faltas, ela se desmoronou. Porque, a partir do momento em que apareceram na nobreza pessoas que souberam preferir a verdadeira glória à injustiça e ao abuso, o Estado estremeceu e as discórdias entre cidadãos manifestaram-se, semelhantes a um tremor de terra”.¹²¹

No ano da destruição de Cartago (146 a.C.), em outra frente bélica (guerra contra a Macedónia¹²², aliada de Cartago), os Romanos destróiem Corinto e a Grécia transforma-se em província romana sob o nome de Acaia¹²³; o produto do saque de Corinto é transportado para Roma, nele incluída a produção artística grega como pinturas ou esculturas.

¹²¹ SALÚSTIO, *Guerra de Jugurta*, XLI.

¹²² Guerra iniciada em 201 a.C.

¹²³ Seria dividida em duas províncias – Macedónia e Acaia – em 27 a.C.

Deste modo e com palavras de HORÁCIO, a “Grécia vencida...levou as obras de arte ao selvagem Lácio”¹²⁴.

Começa a fase greco-romana, última fase do período helenístico, período da assimilação do helenismo pelos Romanos¹²⁵; é o brotar de uma arte latina que atingirá a maturidade em tempo imperial, com o advento do Principado.

Uma arte que tem como raízes profundas a influência artística dos Helenos transmitida, indirectamente por via etrusca e depois, a partir do século IV a.C., por contacto directo com as colónias gregas do Mediterrâneo.

Vencida a Grécia em 146 a.C., Roma vai copiar obras artísticas como as que sacou de Corinto e vai criar uma arte própria, feita de uma síntese de dados artísticos que, no entender de HORÁCIO levou longo tempo porque, no século I a.C., ainda apresentava *uestigia ruris* ¹²⁶.

Tal escopo artístico não desviou o percurso expansionista dos Romanos.

Ao longo da bélica caminhada pela expansão mediterrânica, o assassinio de Viriato (138 a.C.) amolece a hispânica resistência dos Lusitanos e a resistência dos Celtíberos é quebrada em Numância.

¹²⁴ V. *supra* p.44.

¹²⁵ Segundo POLLIT, a 1ª fase do período helenístico é a ‘Idade dos *Diadochoi*’ (323-275 a.C.), fase do nascimento e expansão da iconografia régia em novas categorias da escultura tornada popular por Lísipo e pela criação de um novo tipo de retrato, primeiramente em Atenas.

A 2ª fase, período dos Reinos helenísticos (275-150 a.C.), os estados reais que emergiram das lutas do período dos *Diadochoi*, é o período do barroco helenístico, dos grandes monumentos de Pérgamo.

A 3ª fase, Greco-romana (150-31 a.C.), período em que o domínio político romano e o gosto romano começam a ter efeito na produção artística helenística; a diversidade é a marca deste período: a) alguns artistas tornam-se revivalistas; b) outros fazem o oposto, rejeitam o tradicional idealismo grego em favor de um realismo sem precedentes na arte grega; c) outros reagem e criam o que alguns chamam rococó. In *Art in the Hellenistic Age*, Jerome Jordan POLLIT, p.17.

¹²⁶ V. *supra* p.45.

No ano da destruição de Numância por Cipião Emiliano (133 a.C.) – ano em que da conflitualidade social (*optimates* contra *populares*) resulta o assassinato de Tibério Graco e o fim do seu projecto de reforma agrária – Roma estende à Ásia a sua tutela: o mar Interno ou Mediterrâneo, torna-se ‘*mare nostrum*’ e o fruto de uma amizade antiga, o protectorado de Pérgamo, é legado a Roma em testamento do rei Átalo III .

Com o reino de Pérgamo entra na esfera de Roma um dos maiores expoentes da cultura helenística, o acervo notável da sua biblioteca e o refinamento de uma arte, cuja pictorialidade é exemplarmente vertida em pavimentos, em mosaicos como o de Soso, atrás mencionado.

Tal mosaico, com a representação tessellada da ‘casa não varrida’ (*asarotos oikos*) com restos de comida, exprimia uma concepção oriental de vida para além da morte que quadrava com a visão romana manifesta na tradição das Lemúrias¹²⁷.

¹²⁷ A génese do tema do *asaroton* assenta nas superstições do mundo clássico: a prática de não varrer o pavimento é transposta para o mosaico com idêntica finalidade profiláctica e apotropaica: satisfazer, alimentar as almas dos mortos. Assim diz M.RENARD: “*Le mobile dont procède l’usage ainsi attesté rejoint les pratiques en honneur lors des grandes fêtes des morts comme les Anthesthéries à Athènes et les Lemuria à Rome (...) lors des Lemuria, le père de famille lançait des fèves aux âmes des morts et pour finir leur disait: ‘Ombres de mes ancêtres, allez-vous en’* (OVÍDIO, *Fastos*, 5, 443); *et les Lemures, fantômes des défunts, satisfaits et apaisés, disparaissaient pour un an*”. RENARD diz ainda que “os Antigos entendiam que as almas vinham ao mundo dos vivos não só nos dias dos mortos, porque “*On concevait à l’origine leur présence comme à peu près permanente dans la demeure, en particulier auprès du foyer domestique et autour de la table familiale, s’y nourrissant des reliefs qui tombaient de celle-ci. Satisfaites par les restes dont elles pouvaient se sustenter, elles étaient bienveillantes pour les vivants; frustrées d’aliments, elles se vengeaient.*”, in *Pline l’Ancien et le motif de l’asarotos oikos*, p.312.



Fig.6: Mosaico de *El Jem*, 1ª metade do séc.III (Museu de *Sousse*)

O agrado romano pelo tema do *asaroton* manifesta-se na longa duração no mosaico pavimental, como o atesta o mosaico do século III, acima ilustrado.

No mundo terreno, a conflitualidade social prossegue e aumenta o seu ruído; nos anos 88 a 81 a.C. estala a 1ª guerra civil, a facção de Mário (*populares*) contra a facção de Sula (*optimates*).

Durante a governação de Sula – consulado e ditadura – os *optimates* (aristocratas) reforçam o seu poder; e o engenho romano, ao substituir as pequenas tesselas por seccionadas placas de mármore (*opus sectile*), descobre a sumptuária técnica pavimental que irá utilizar na arquitectura religiosa e na arquitectura doméstica de contexto aristocrático.



Fig.7: *Opus sectile* – a conotação do mármore à autoridade política e ao mundo espiritual

Em 58-51 a.C., Júlio César conquista a *Gallia comata*¹²⁸. O percurso expansionista atinge o ponto significativo em 31 a.C. com a batalha de *Actium*: o Egito é anexado¹²⁹ ao império de Roma e a *koine* helenística passa a ter contexto romano.

Nesta escalada territorial que ainda não atingira o seu termo¹³⁰, centrada estava Roma nos seus domínios, um império que tinha por limites os longínquos rios Tigre e Eufrates e o ‘Oceano’.

Cumprira-se a vontade dos deuses: “*caelestis ita uelle ut mea Roma caput orbis terrarum sit*” (é vontade dos deuses que a minha Roma seja a capital da orbe).

¹²⁸A Gália cisalpina (*Gallia togata*) que abrangia as planícies cispadana e traspadana, tinha sido conquistada no final do séc.III a.C., enquanto a conquista da *Narbonnaise* (sul de França e vale do Ródano), dita *Gallia bracata*, ocorrera no último terço do séc. II a.C..

¹²⁹“Adicionei o Egito ao império do Povo Romano”, (*Os feitos do divino Augusto*, 27,1), in *ROMANA.Antologia da cultura latina*, Maria Helena da Rocha PEREIRA, p.118.

¹³⁰TÁCITO conta que Augusto, antes de morrer, recomendou que fossem mantidas as fronteiras do Império nos limites atingidos no seu reinado; TÁCITO deixa a dúvida se tal conselho foi motivado pela prudência ou pela inveja (*perscripserat Augustus addideratque consilium coercendi intra terminos imperii, incertum metu na per inuidiam*, *Anais*,1,1,11). A recomendação não foi acatada pelos destinatários: o Império atingiu a extensão máxima com Trajano.

Era a viragem para o século de ouro augustano versejado por VIRGÍLIO: “Augusto César, nascido de um deus, fundara um século de ouro” (*Augustus Caesar, Diui genus, aurea condet saecula*).¹³¹

Em 27 a.C., decorridos dezassete anos sobre a violenta morte de Júlio César e quatro anos sobre a vitória de *Actium*, começa a nova idade de ouro com o Augusto (Octaviano) que recebeu “sob a sua obediência o mundo fatigado de discórdias”¹³².

Agradava a “nova ordem das coisas” trazida por Augusto: os “nobres aceitaram-na porque amavam mais o presente e a segurança do que o passado com os seus perigos”; a ordem augustana agradava também às “províncias que tinham em desconfiança o governo do Senado e do povo”.¹³³

A nova ordem política dava topo à pirâmide dos estratos sociais e dava ao todo a orientação espiritual, recuperando as regras comportamentais ancestrais, o *mos maiorum* que se tinha esvaído a partir da segunda guerra púnica.

O reinstaurado regime monárquico tinha um projecto político de *pax romana* estruturado em valores morais como a boa fé (*fides*) e tinha em vista a união ou adesão dos povos submetidos ao projecto de paz augustano.

Augusto, o “pacificador ... reuniu por um laço comum as legiões, as províncias, respeitou os direitos dos cidadãos, embelezou Roma de uma magnificência não conhecida”¹³⁴ e, estendeu essa beleza ao seu Império, em padronizado programa decorativo concebido à imagem da *Vrbs*.

¹³¹ V. *supra* nota 20.

¹³² TÁCITO, *Anais*, 1, 1,1.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*.

Por tanto, os finais do século I a.C. apresentam-se como um contexto de transição para uma ordem nova no mundo romano; naquele tempo com tal contexto, nos finais daquela centúria, o tema da muralha surge nos pavimentos musivos romanos e neles vai circular até finais do século III.¹³⁵

A representação do tema artístico em *romano more* abarca todas as imagens que se inscrevem em uma tipologia arquitectónica que Vitrúvio denomina de '*defensio*': muros, torres e portas.

O tratamento romano é padronizado e caracteriza-se pela predominância da técnica branca e negra e pela ausência de efeitos de profundidade; o esquema compositivo é linear e ocupa as bordaduras dos mosaicos; as composições de superfície assim molduradas apresentam-se receptivas a todos os conteúdos, acolhendo temática geométrica, figurada ou fitomórfica.

As composições lineares dos apontados motivos arquitectónicos percorrem – em variantes narrativas que confirmam a unidade do discurso – as bordaduras dos mosaicos por todo o Império romano; o estandardizado esquema de molduras arquitectónicas configura uma fórmula artística que faz recordar o gosto dos Etruscos pela feitura de formulários para a melhor observância dos rituais religiosos.

Contudo, esta fórmula romana não dá luz sobre os motivos da sua utilização, e por isso, suscita a questão do valor semântico das imagens assim representadas, a questão final: qual é o poder destas imagens?

¹³⁵ A.GARCIA Y BELLIDO, *Los mosaicos españoles en el reciente libro de Parlasca*, Archivo Español de Arqueología, 32, 1959, pp.159-61.

Parte II

A gênese do tema e a transposição para o mosaico

1.Uma dádiva divina e um *ornatus* arquitectural

At cur turrifera caput est onerata corona?

(Ovídio, *Fastos*, 4, 219)

A representação do tema da muralha surge no mosaico no momento do esmorecimento da técnica pavimental antiga que recorria a seixos colhidos na beira mar ou nos leitos dos rios para transpor para a estrutura base de um edifício a imagem de um chão feito pela Natureza; com esta técnica – técnica dos seixos rolados¹³⁶ – povos do mar¹³⁷ como os Gregos produziram mosaicos como o das Termas do Centauro, em Corinto, de finais do século V a.C. (Fig.8, Fig.1).



Fig.8: Pormenor de mosaico de Corinto, Termas do Centauro

¹³⁶ *Pebble mosaics* na universalizada expressão inglesa.

¹³⁷ A designação ‘povos do mar’ remonta ao tempo dos faraós do séc.XIII a.C.; abarcava povos como os Acaianos, Dardânios, Líbios, Mísios, Filistinos, Sículos, Sardos, Tirrenos.

A descoberta de técnicas pavimentais no período helenístico permitiu ao mosaico ultrapassar os constrangimentos próprios da técnica dos seixos rolados. No entanto, a perícia grega no assentamento dos seixos permitiu notáveis representações, seja pela utilização de elementos de menores dimensões, seja pela aplicação da técnica da linha de contorno da figura, como é o caso da figura abaixo ilustrada.

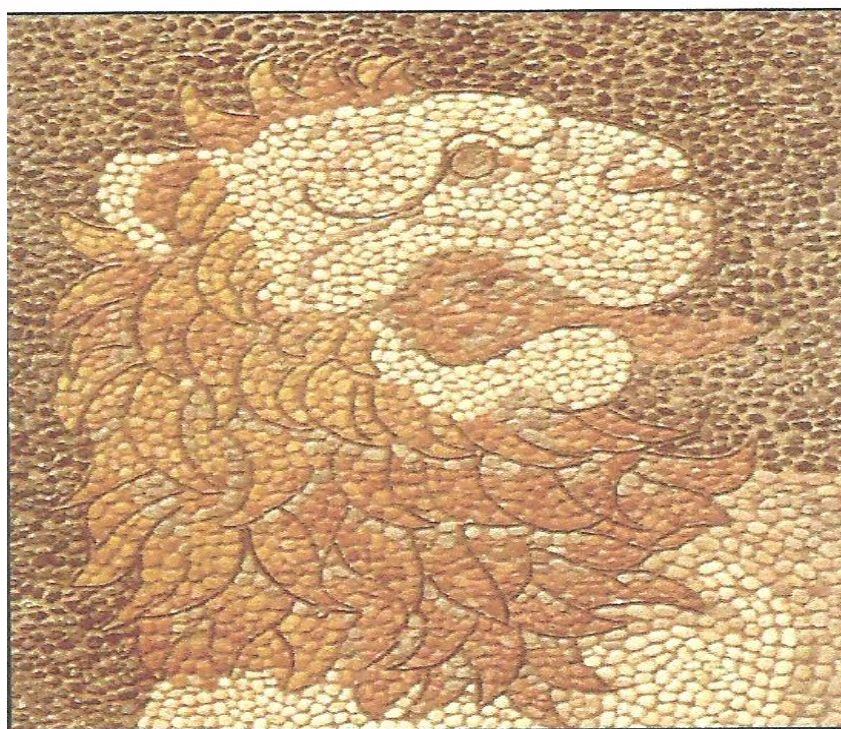


Fig.9: A técnica dos seixos rolados em mosaico de Péla, dos finais do séc.IV a.C.

O tema da muralha surge no mosaico depois da descoberta das novas técnicas pavimentais, ou seja, aparece durante o período helenístico.

É um tempo novo para as artes; o idealismo que suavemente se foi desprendendo do classicismo artístico helénico dá lugar à expressão naturalista de uma visão do Mundo que, sem pôr de lado os deuses e os heróis, passa a centrar-se no Homem e na Natureza, a ‘mãe de todas as coisas’.

Uma nova estética é determinada pelo antropocentrismo trazido pelo renovado ideário filosófico; diz Mortimer WHEELER que “depois de Aristóteles, a filosofia grega concentrou-se cada vez mais no indivíduo e menos na comunidade”¹³⁸.

Produções artísticas como as da estatuária ou da escultura sobrepõem às representações da essência (imobilidade) a representação do momento (movimento); à representação do genérico sobrepõem a representação do específico; à representação da figura ideal (tipo) sobrepõem a figura real (indivíduo).

Media artísticos de *ratio* plástica passam a produzir moldadas ou esculpidas imagens que plasmam a visão nova e antropocêntrica do Mundo; acompanham a *poiesis* da pintura, o *medium* plástico naturalmente mais habilitado – na configuração do pormenor, na explosão da luz, na materialização das emoções – para imprimir o maior realismo na representação da envolvimento espacial do homem.

Em tempo helenístico, a *poiesis ut pictura* desce à estrutura base dos edifícios, por via das inovadoras técnicas pavimentais que permitem à musivária atingir o escopo que longamente almejava, imitar a pintura; émulo da pintura, o mosaico vai reproduzir efeitos pictóricos como os jogos de luz e de sombras ou o cromatismo com gradações tonais para dar profundidade à representação.

É neste contexto de imitação, competição com a pintura que o tema da muralha aparece a bordejar mosaicos de temática figurada, geométrica ou vegetal e assim vai continuar até final do século III d.C..

A longa duração do tema arquitectónico começa em período helenístico (iniciado à data da morte de Alexandre e terminado com o advento do principado) e estende-se ao período em que o mundo romano, após maturada assimilação de vários legados artísticos, culturais, produz – em tempo imperial – uma síntese artística: a arte romana.

¹³⁸ Mortimer WHEELER, *El arte y la arquitectura de Roma*, p.162.

No que respeita à musivária romana, tais orlas arquitectónicas têm cronologia imperial e são usadas com notável frequência; este facto revela um agrado acentuado – *bis repetita placent*¹³⁹ – e sugere especial ou apreciado valor icónico das representações de imagens de uma tipologia arquitectónica, imagens da *defensio*.

A representação em *romano more* começa por reproduzir o esquema compositivo originário, greco-helenístico, bem como o respectivo e singular tratamento plástico.

Assim sendo, também a *consuetudo italica* dá a máxima exterioridade à composição linear de motivos arquitectónicos e o tratamento estilístico acompanha o modelo originário na rejeição de valores pictóricos.

No modelo originário, helenístico, o tratamento estilístico destas orlas arquitectónicas apresenta-se desligado da poética pictural que caracterizou a musivária helenística.

De facto, com a *poiesis ut pictura*, a musivária produziu não só painéis mas também bandas de remate, onde os efeitos pictóricos reconfiguravam motivos como o quadrado em ‘cubos em perspectiva’, traziam a profundidade para a superfície plana da composição musiva.

¹³⁹ HORÁCIO, *Arte poética*, 365.



Fig.10: Cubos em perspectiva e o estilo pictural do retrato, Sousse, séc.III

É surpreendente que o tema da muralha se apresente, desde logo, vinculado a um estilo graficamente esquemático, em contra-corrente do estilo pictural que animava a musivária da altura.

Por que razão a musivária pavimental helenística acolhe as imagens defensivas e as vincula a um tratamento plástico que rejeita efeitos picturais, num tempo em que podia recorrer – e recorria – a tesselados e policromos elementos para produzir efeitos ilusionistas e tridimensionais?

Qual a razão de uma opção estilística em que a representação de arquiteturas reais resulta em imagens estilizadas, idealizadas, conscientemente ‘desrealizadas’?

Qual a razão da rejeição do estilo pictural precisamente no momento em que o mosaico domina as técnicas tesseladas que o tinham levado a ultrapassar as limitações da técnica de seixos rolados e a descobrir capacidades para competir com a pintura ?

E do caloroso acolhimento das bordaduras torreadas em tal tempo e por tal modo?

O diferenciado tratamento plástico destas faixas preenchidas pelo tema da muralha aponta para uma finalidade que não parece esgotar-se em valor ornamental antes sugere acrescido valor icónico, similar ao das representações do mesmo tema em outros *media* artísticos.

A estatuária e a escultura, por exemplo, estão peçadas de representações de torres (com ou sem muralha) em imagens de deuses: a coroa mural encima cabeças como as da deusa Reia venerada em Creta (monte Ida), da deusa Cibele, da deusa Ártemis venerada em Éfeso, da fenícia Astarte ou da ‘deusa síria’, nome que Gregos e Romanos davam a Atargátis, cultuada em Hierápolis e em outros centros, como deusa da fertilidade e protectora de numerosas cidades.

Que *numen* divino identifica o turriculado atributo? Qual o significado das esculpidas torres?

“E por que é que a cabeça está carregada com uma coroa de torres? Foi ela a primeira que deu torres às cidades?” (*At cur turrifera caput est onerata corona? An primis turres urbibus illa dedit?*)¹⁴⁰.

¹⁴⁰ OVÍDIO, *Fastos*, 4, 219.

A estas perguntas que visam a deusa Cíbele e as suas cidades da Frígia, a musa Érato deu silenciosa e afirmativa resposta, diz Ovídio nos seus *'Fasti'*.

Neste contexto mental, caracterizadamente marcado por forte dimensão mitológica, a resposta lendária plasma o remoto significado da imagem da torre: é uma dádiva de deuses motivada pela criação de urbes.

A notável conjugação entre o mundo dos deuses e o mundo dos homens vertida no entendimento da humana obra arquitectural (torre) como uma dádiva divina, aponta para um significado da imagem torreada com dois referentes: a divindade e o espaço urbano.

A relação com o espaço urbano decorre da própria imagem da torre, concebida como natural pertença do limite (muralha) que define o espaço urbano (*intra-muros*) e separa do *pomoerium* (*post-murum*).

Entendida como parte integrante e complementar da muralha em razão da sua função de vigia da protecção dos muros, de reforço da protecção do espaço *intra-muros*, do espaço de vida em comunidade, a representação da torre isoladamente (sem o muro) configura – até à Antiguidade Tardia¹⁴¹ – metonímica representação do tema da muralha.

Na intrínseca relação entre a imagem representada (torre) e o lugar a que pertence (muralha da cidade) assenta a percepção de uma coroa mural nas representações de uma mera linha de torres (sem muro) sobre as cabeças divinas.

O mesmo não pode dizer-se da representação da porta isoladamente: para poder ser incluída no tema da muralha é necessário que esteja expressa a sua ligação ao muro ou às suas torres.

O motivo da 'porta' percorre vários contextos artísticos da Antiguidade com significados distintos, contrastantes, por força da ambiguidade que preside à sua natureza de abertura (ao Bem ou ao Mal).

¹⁴¹ Tempo em que a representação da imagem da torre se apresenta com renovado valor icónico.

A ambiguidade do significado da porta plasma-se nos receios dos Romanos quando viram uma porta em Tarracina e acreditaram ser prodígio de mau aviso; tal prodígio ocorreu ao tempo em que lutavam contra Cartago e se preparavam para receber a deusa Cíbele sob a forma de uma pedra negra.

Significado de sentido positivo – passagem para outra vida – é projectado nas representações do motivo da porta (falsa porta) em contextos funerários.

A ambiguidade da significação é reconhecida pelas muralhas que encimam as suas portas com imagens profilácticas, representações de deuses com vista à protecção das entradas, com vista a anular a fragilidade das aberturas.

Desta equivocidade resulta que a apreensão do significado da imagem da porta depende do contexto em que está integrada; diferentemente, a mera imagem da torre – no contexto da Antiguidade atrás apontado – configura o tema da muralha, em narrativa simplificada; a narrativa é ampliada quando há expressa referência ao muro e é completa quando há junção dos três elementos, dos três motivos do tema: muralha, torres e portas .

A autonomia da imagem da torre para identificar o tema da muralha assenta no próprio contexto mental da Antiguidade que encara a torre como uma dádiva de divina; uma dádiva concedida no momento da criação da cidade (das cidades da Frígia, no caso de Cíbele).

A dimensão divina da fundação das cidades perpassa no transcrito relato de OVÍDIO sobre a Frígia¹⁴² e a deusa Cíbele, a deusa que passou a ser cultuada em terras de Rómulo quando uma

¹⁴² Situada na Anatólia Central, a Frígia tinha como maior cidade Górdio, onde esteve Alexandre no ano 333 a.C. e, aí, desfez o nó górdio no templo de *Sabazios* (Zeus) ...

embaixada romana foi a Pérgamo buscar a imagem da deusa¹⁴³, uma “imagem da sua natureza inacessível aos sentidos”, uma “pedra negra”.¹⁴⁴

Segundo a teogonia fenícia transmitida por EUSÉBIO de Cesareia¹⁴⁵, o “inventor das pedras animadas”¹⁴⁶ – pedras que os Antigos chamavam ‘pedras negras’¹⁴⁷ por terem caído do céu – foi Úrano, deus dos céus e pai do fundador da primeira cidade dos Fenícios.

Conta Eusébio que a cidade de Biblos foi fundada por Crono, um dos filhos de Úrano, no momento em que construiu uma muralha em torno dos seus domínios e conta ainda que o fundador da cidade fenícia depois de morto, foi divinizado e tornou-se uma estrela (planeta¹⁴⁸ Saturno¹⁴⁹).

A dimensão divina com régio intermediário perpassa na lenda da fundação da Babilónia. Conta a lenda e DIODORO da Sicília¹⁵⁰ que a rainha Semíramis chamou dois milhões de arquitectos e operários para fundar a sua Babilónia, delimitada com altos muros, espaçadamente torrejados e interrompidos por portas; dentro da cidade, amuralhou e torreou os seus dois palácios e adornou-os com representações de si própria, uma clara sugestão da régia condição em proximidade da dimensão divina.

¹⁴³ Apoiando-se em PORFÍRIO, EUSÉBIO afirma: “é à sabedoria divina que os homens devem a ideia de representar Deus e o seu poder por imagens sensíveis (...) de dar uma forma visível ao que é invisível (...) a essência divina é inacessível a toda a inteligência ocupada de coisas mortais pelo que se faz conhecer, se revela pelo brilho dos objectos materiais como o cristal (...) como a pedra negra”.

¹⁴⁴ *Idem, ibidem*: EUSÉBIO de Cesareia, *Praeparatio Euangelica*, 3,7.

¹⁴⁵ O relato de EUSÉBIO de Cesareia (263-339 d.C.) baseia-se na tradução de FÍLON de Byblos (64-141d.C.) de textos de SANCONÍATON, autor de uma história dos Fenícios e referenciado como coevo de Semíramis, rainha da Assíria (*Praep. Euang.*, 1, 9).

¹⁴⁶ *Praep. Euang.*, 1, 10.

¹⁴⁷ Bétilo ou ‘Beith-el’ (morada divina) em hebreu; termo utilizado pelos povos semitas para designar os aerólitos.

¹⁴⁸ *Praep. Euang.*, 1,10.

¹⁴⁹ *Cronus*, *Kronos* ou Crono, era o chefe da primeira geração de titãs; governou sobre todos os deuses durante a mitológica Idade de Ouro, até que seu filho Zeus tomou o seu lugar; está relacionado com a agricultura; nos tempos romanos Cronos seria identificado com a divindade romana SATURNO. Distintamente, *Khronos* (grego) ou *Chronos* (latim) é a personificação do Tempo.

¹⁵⁰ *Biblioteca histórica*, 2, 7,8.

Bem mais tarde, ao tempo de formação das *poleis* gregas, a intervenção divina perpassa na mitologia grega do *oikistes*, o fundador da cidade revestido de poderes sagrados para poder interpretar os sinais divinos indicadores do adequado local de assentamento.

Também Alexandre recorreu aos deuses, ao *auguraculum*, para fundar uma cidade com a forma de capote macedônio (*ad effigiem Macedonicae chlamydis*)¹⁵¹ e com arquiteturas de Dinócrates. Os deuses homologaram a alexandrina escolha do local – entre o lago *Mareótis* e o mar Mediterrâneo; o perímetro urbano foi delineado com farinha, por falta de cal, dizem uns, por costume macedônio diz ESTRABÃO; a farinha ou parte dela, foi comida pelos pássaros, degustação que os adivinhos – entre eles Aristandro de Telmesso, “cuja predições tinham sido muitas vezes confirmadas”¹⁵² – entenderam como presságio de abundância de toda a espécie de frutos, de produtos para uma população abundante.¹⁵³

Assim como os deuses participaram na fundação de Alexandria, centro do mundo helenístico, também os deuses, em *augusto* augúrio, indicaram a Rómulo o local onde fundar a cidade que se tornaria a *caput mundi* ao tempo da paz augustana: Roma.

Destas lendas como de outras similares, extrai-se a apologia da criação de organizados núcleos de vida em comunidade, apresentando-se a dimensão divina como factor de unidade – cultural, religiosa, cultural – dos membros da comunidade.

A apologia não privilegia específica organização política e vai ao encontro do dinâmico projecto urbanístico de Augusto, favorecendo a transposição da prática oriental da divinização dos reis para o contexto ocidental: divinizado foi o rei Sargão, o remoto fundador da cidade de

¹⁵¹ PLÍNIO, NH, 5,62 ; PLUTARCO, *Vida de Alexandre*, 26,5.

¹⁵² ARRIANO, *Anabase*, 3,2.

¹⁵³ ESTRABÃO, *Geografia*, 17,1,6; QUINTO CÚRCIO, *História de Alexandre*, 4, 8,6.

Akkad (Agadé) porque, a partir dela formou o (que é conhecido como) primeiro Estado unificado da Ásia.

A dimensão divina, a conotação aos deuses, traz consigo um valor protectivo procurado pela finitude humana; é esse valor protectivo que se projecta nas representações do tema da muralha; para a mentalidade antiga elas configuram e consubstanciam um poder divino, protector, transposto para as imagens arquitectónicas; este é o poder das imagens.

A natureza divina deste poder é claramente expressa em iconografias como a de Cíbele: “A mãe de Berecinto, que coroada de torres, atravessa sobre o seu carro cidades da Frígia, orgulhosa de ter gerado deuses”.¹⁵⁴

Também a deusa que guia um carro celestial puxado por dois leões foi venerada, como Mãe dos Deuses, sob outro nome (Reia) e em outro monte também chamado Ida mas localizado em Creta; é a fusão de Reia com Cíbele que se plasma no texto virgiliano e tal fusão mais não é do que uma metamorfose, uma nova forma, uma resposta às especificidades culturais de cada contexto de culto.

Daí que a coroa mural – esse atributo de poder protectivo das cidades e das suas populações – se apresente, muitas vezes, em divindades com nomes diferentes, em variados contextos étnicos ou geográficos, com expressão iconográfica variada que indica vários poderes protectivos, variados *numina*.

O destaque de um poder divino como é o caso da representação da coroa mural aponta para um intencional destaque de um *numen* relacionado com uma cultura de *polis*.

¹⁵⁴ *Eneida*, 6,780-790. Berecência, outro nome de Cíbele, relacionável com o monte Berecinto na Frígia, onde era particularmente venerada e relacionável com Berecinto, um padre de Cíbele. V. *SERUIUS*, *Ad Aen.*, 9,82 e 6,785.

É a expressão religiosa da identidade de uma comunidade, de uma *polis*; é a expressão da autonomia, da diferença de uma comunidade perante outras que têm também os mesmos deuses, os mesmos costumes e o mesmo sangue.

Daí que este significante urbano – a coroa mural – se apresente em divindades que têm diferentes nomes, porque todos os *numina* se subsumem em um “*numen unicum*”, a “Natureza, a mãe de todas as coisas”, venerado em toda a orbe sob “*multiforme specie, lituario, nomine multiugo*”.

Estas palavras extraídas da obra *Metamorfoses* foram postas por APULEIO na boca da deusa Ísis que assim explica o sincretismo religioso: “Para a raça primitiva dos Frígios eu sou a deusa de Pessinonte e a mãe dos deuses; o povo autóctone da Ática chama-me Minerva de Cecrópia. Eu sou a Vénus de Pafo para os insulares de Chipre (...) mas os povos do antigo e douto Egipto dão-me o meu verdadeiro nome de Ísis”.¹⁵⁵

A densa dimensão religiosa cobre como um manto toda a vida humana no mundo antigo e assim cobre, também, o acto da fundação de núcleos urbanos, porque “entre o sagrado e o profano não há oposição radical”, palavras de P.VERNANT.¹⁵⁶

Neste contexto se inscreve a adesão do mundo greco-helenístico ao tema da muralha e a sua transposição para o pavimento; com ele transpunha-se a dimensão divina, religiosa, a dimensão da protecção divina sobre uma comunidade (*polis*) para o contexto da arquitectura

¹⁵⁵ *Metamorfoses*, 2, 5,1,3.

¹⁵⁶ Referindo-se à Grécia, Pierre VERNANT afirma que “o religioso não constitui uma esfera à parte, separada da vida social. Todos os actos, todos os momentos da existência, pessoal e colectiva, têm uma dimensão religiosa. Isto é verdade, para os particulares, no caso de uma refeição, de uma partida em viagem, do regresso a casa, do acolhimento dum hóspede estrangeiro. Como no domínio público, de uma sessão na assembleia, de uma prova no ginásio, de uma representação teatral. Dito de outro modo, entre o sagrado e o profano não há oposição radical, in *Du mythe à la raison*, Hors-série Nouvel Observateur, 69, juillet-août 2008, Paris, p.9.

civil; é uma descida do mundo do Olimpo para o pequeno mundo de cada ser humano.

Na coerência da mundivisão helenística centrada no homem, no indivíduo, a transposição do tema da muralha para o contexto doméstico transforma o nume protector de cidades em nume tutelar do ser individual; e neste sentido vai o culto de *Thyche*, em tempo helenístico ou o uso de expressões como a “sorte de Alexandre” (PAUSÂNIAS, *Perieg.*,4,35).

O termo *thyche* significava para os Gregos sorte; acrescenta PAUSÂNIAS que Homero terá sido o primeiro poeta a fazer menção à deusa *Thyche* num hino em honra de Ceres¹⁵⁷, onde a coloca como uma das filhas do Oceano.¹⁵⁸

Sobre a iconografia de *Thyche* diz que Búpalo, grande arquitecto e grande escultor, fez a primeira estátua da deusa para a cidade de Esmirna representando-a com a estrela polar sobre a cabeça e com o corno de Amalteia na mão esquerda¹⁵⁹.

No século VI a.C., PÍNDARO (*Olimpicas*,XII) chama a *Thyche* “protectora da cidade” (*pherepolis*) e diz que ela “preside aos combates sangrentos e às sábias deliberações dos mortais”; na Ode V das ‘Nemeias’, afirma que a “*thyche*, desde o berço, acompanha a todos os lugares os mortais, é o árbitro de todas as suas acções”.

A identificação com a sorte de uma comunidade extrai-se de POLÍBIO quando conta que Cipião chorou ao ver Cartago destruída, porque receava um destino semelhante para a sua pátria, porque “as cidades, os povos, todos os impérios como os homens mudam”¹⁶⁰.

¹⁵⁷“Divindade latina muito antiga. Confundida com a grega Demeter. Ceres faz parte das divindades ctónicas, era a seiva saída da terra que se eleva e faz crescer os jovens rebentos», in *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, de Joel SCHMIDT, ed.70, p.68.

¹⁵⁸ *Perieg.*,4,30.

¹⁵⁹ Corno da abundância: a cabra Amalteia amamentou Zeus.

¹⁶⁰ POLÍBIO, *Historia*, 39,21.

E no mesmo sentido vai PLUTARCO quando afirma que a *Fortuna* (a deusa romana correspondente à grega *Tyche*) depois de ter deixado os Persas e os Assírios atravessou de um voo rápido a Macedónia...(…) e chegou perto do monte Palatino; atravessou o Tibre, renunciou a essa roda infiel e assim entrou em Roma ¹⁶¹.

Esta descrição de PLUTARCO fornece elementos da iconografia da *Fortuna*, cabendo relevar-se a roda da sorte e o corno da abundância.

Sobre o culto da *Fortuna* em Roma, conta PLUTARCO que os seus templos são “tão brilhantes quanto antigos e a época da sua fundação confunde-se com a dos monumentos primitivos da cidade de Roma”. Diz ainda que foi o rei *Ancus Marcius*, o neto de Numa, quarto rei de Roma, quem erigiu o primeiro templo à *Fortuna*.

Dos vários templos erigidos a *Fortuna* merece destaque o templo da *Fortuna Presságio*, erigido no local onde *Marcus Cedicus* foi avisado de que se aproximava a chegada dos Galos.¹⁶²

A deusa foi objecto de muitas outras homenagens e de vários cognomes, como os dados por *Seruius Tullius*, porque este rei etrusco sabia que a *Fortuna* exerce uma grande influência nos negócios do mundo.¹⁶³

É neste contexto mental antigo, que se inscreve o original valor icónico do tema da muralha.

Em suma, a imagem do tema da muralha – em narrativa simples ou simplificada, i.é, com a mera imagem da torre – é um significante do poder divino de protecção de uma comunidade urbana.

¹⁶¹ *Da Fortuna dos Romanos*, 4.

¹⁶² *Ibidem*, 5.

¹⁶³ *Ibidem*, 10.

Repetidas imagens de torres, portas e muralhas percorreriam os pavimentos romanos pelo agrado por imagens, cuja específica tipologia arquitectónica lhes conferia a natureza de significante de protecção, da protecção divina.

A sua transposição para o pavimento mais não foi do que a transposição da protecção divina para os arquitecturais contextos do quotidiano dos homens, nomeadamente, os contextos domésticos. Este é o nuclear valor icónico do tema da muralha.

Mas a este valor semântico que o vincula ao mundo dos deuses, o profilático tema carrega acrescido valor, vinculado ao mundo dos homens, a arquitectura: apresenta-se no matricial contexto, como fonte de inspiração do *ornatus* arquitectural.

Em suma, ao valor profilático, divino, que lhe vem do mundo dos deuses junta-se outro valor (ornamental) que vem do mundo dos homens.

O valor ornamental manifesta-se na arquitectura oriental, nomeadamente na antiga Mesopotâmia, na técnica da incisura a formar ameias na borda (crenatura) de um edifício sem finalidade defensiva.

Resultava do próprio sistema construtivo o uso desta técnica ornamental: assim se animava com remate crenelado (de recorte dentado), as monótonas fachadas de tijolo e adobe de um sistema construtivo carente de pedra em terras de aluvião.

A metamorfose de elementos funcionais (ameias) em ornamento arquitectural consubstancia um dos frequentes movimentos dentro da arquitectura, dos quais, aqui se realça, pelo paralelismo, o ‘denticulo’,

“pequena projecção de sector quadrangular lembrando um dente”¹⁶⁴; sobre este *ornatus* architectural cabe dizer que “Assim como os mútulos representam as projecturas das asnas ... os dentículos apresentam como uma imitação das saliências das ripas”(MACIEL)¹⁶⁵.



Fig.11: Villa de Materno (Carranque), uma linha de mútulos

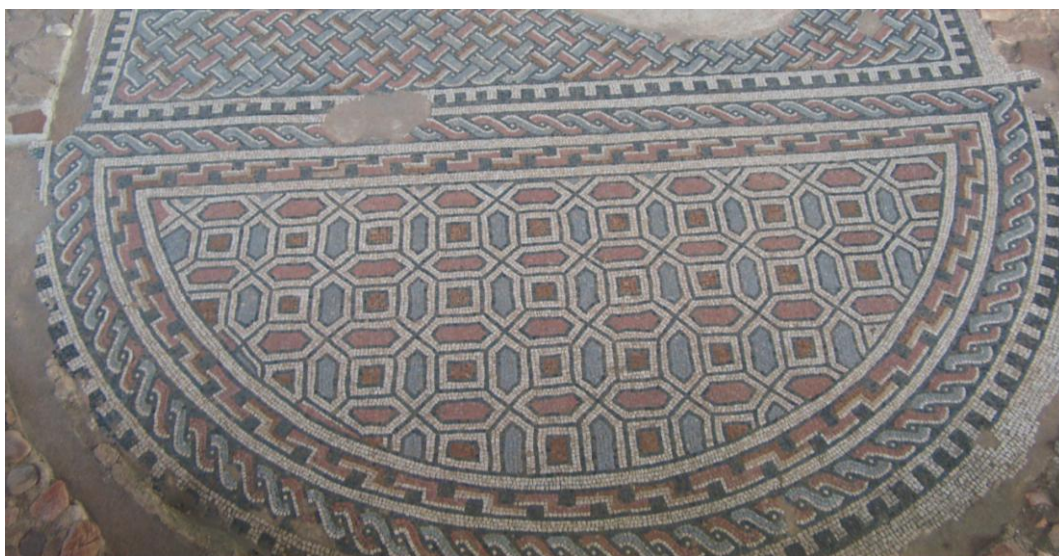


Fig.12: Villa de Materno (Carranque), a cercadura exterior denticulada

¹⁶⁴ In *Vitrúvio – Tratado de Architectura*, tradução do latim, introdução e notas por M.J. MACIEL, p.39.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p.147.



Fig.13: Astorga, Casa dos Pássaros, a cercadura interior denticulada

Tanto a linha denticulada como a dentada ou a linha de crenaturas, apresentam formas similares; contudo, a semelhança na forma não obsta à sua distinção: a percepção de um motivo como motivo crenelado, exige a material evidência da sua sustentação, i.é, a imagem da torre ou a representação de pano da muralha.

Importa ainda acrescentar e realçar que, na musivária pavimental, mormente na *consuetudo italica*, a representação do motivo crenelado (assim percepcionável, quando está expressamente enquadrado no tema da muralha, como já foi dito) é reservada às bordaduras do mosaico.

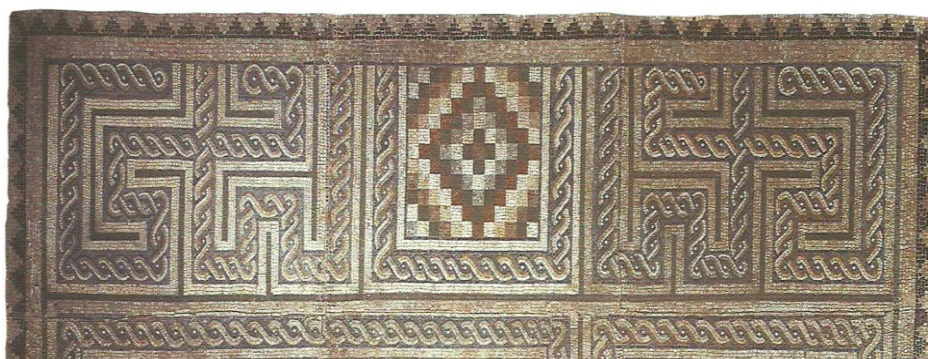


Fig.14: Villa de Torre de Palma, a linha de dentes de serra na cercadura

Diferentemente, as faixas e filetes denticulados tanto bordejam o campo do mosaico como rematam os painéis secundários; deste modo, acompanham as linhas denteadas que animaram, com dentes de lobo ou dentes de serra, os pavimentos antigos, quer como bordaduras de mosaicos, quer como remate de painéis (centrais ou secundários).

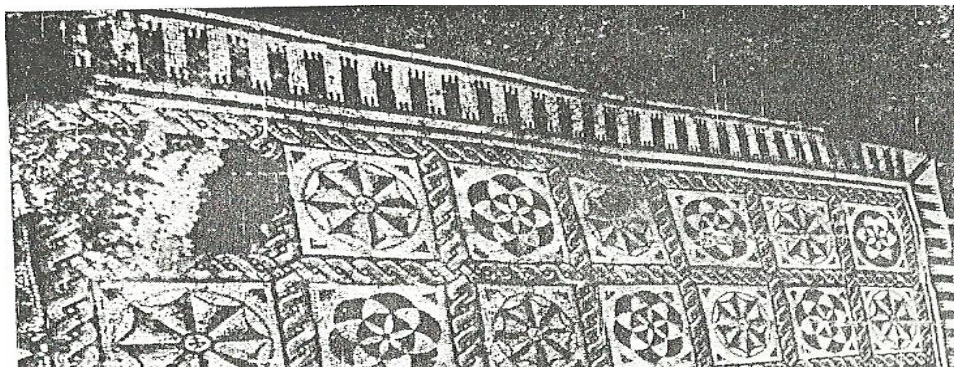


Fig.15: Itálica, a orla crenelada

A reserva do tema da muralha às cercaduras exteriores do mosaico pavimental acompanha o carácter de remate dos motivos crenelados que encimam as paredes de tijolo e adobe da arquitectura da Mesopotâmia.

Como coroa ornamental – tanta vez animada por rosetas pintadas na sua base – era aplicada a todos os templos e palácios da

Mesopotâmia, facto que revela a vocação do motivo crenelado para consubstanciar uma dimensão divina; esta vocação não decai no paralelo e palaciano tratamento, porque vai de encontro à concepção oriental da realeza como muito próxima (intermediária) ou identificada com a divindade (deificada).

Assim, pode concluir-se que na génese da representação – em estruturas arquitecturais – de imagens de torres (e, por extensão, da muralha ou, por simplificação, de motivos crenelados) está incluído um valor ornamental.

Tal valor junta-se ao significado que tais imagens carregam, em si mesmas, uma significação de protecção; esta decorre da própria natureza da tipologia visada (protectiva/defensiva).

Aqui radica a especial aptidão do tema da muralha enquanto significante (*quod significat*) e enquanto transmissor de um significado (*quod significatur*): o significado não precisa de intermediários (indexicalização), está subjacente e manifesto nas próprias imagens de uma tipologia arquitectónica específica (protectiva).

A aptidão das imagens arquitectónicas para transmitir – “de uma feição especial”, ou seja, sem mediação – um significado é expressa em VITRÚVIO quando afirma: “Na realidade, como em todas as coisas, também na arquitectura, de uma feição especial, se verificam estas duas realidades: o que é significado e o que significa. O que é significado é a coisa proposta, da qual se fala; o que significa é a evidência baseada na lógica dos conceitos”¹⁶⁶.

¹⁶⁶ *De arch...*, 1,1,3, tradução in *Vitrúvio – Tratado de Arquitectura*, onde J. MACIEL realça a “leitura precursora e verdadeiramente clarividente de Vitrúvio sobre o significante (*quod significat*) e o significado (*quod significatur*) na arquitectura”, p. 30.

O significado de protecção é reforçado pela relação mítica com a divindade (oferta divina ao momento da fundação de núcleo urbano), claramente expressa ao convencionar-se a imagem torreada como atributo, símbolo de um poder da divindade .

Pode, pois, concluir-se que o motivo da torre é por si mesmo uma representação do tema da muralha e as crenelações que lhe são próprias têm um valor ornamental que remonta à remota arquitectura oriental ; acresce ainda que se trata de uma imagem arquitectónica com significação icónica (protecção), simbólica (divino) e indexicalizada (cidade). Com tal imagem, o tema da muralha foi transposto para a musivária pavimental durante o período helenístico.

Em que termos, como foi transposto para o mosaico?

Exemplos da transposição helenística são dados, mais adiante, com um mosaico de Sófilo do século III a.C. e com um mosaico de Delos, de finais do século II ou princípios do século I a.C.; a transposição para contexto romano é exemplificada com um mosaico de Elche, do final da era republicana.

Desde já se sublinha que nos três pavimentos – não obstante divergências técnicas, distinções estilísticas ou distanciamento cronológico – o tema da muralha sustenta a natureza de remate, de bordadura do campo dos mosaicos.

2. Um retrato musivo da transposição helenística

“Pauimenta originem apud Graecus habent elaborata arte picturae ratione”

(Plínio, NH, 36,184)

Nos finais do século IV, os mosaicistas gregos acompanham o movimento artístico na direcção do naturalismo, acusado na estatuária ou na escultura gregas; vão ao encontro de uma nova poética musivária assente na imitação dos efeitos ilusionistas característicos do precursor *medium* artístico, a Pintura.

É a meta almejada após um longo percurso iniciado com seixos rolados (grandes ou médios), monócromos ou coloridos, sem função decorativa; evoluiu com o acolhimento dos motivos geométricos de elaborado e lineal tratamento como o arquitectónico tema do xadrês, reflexo das coberturas em madeira, vertido em pavimentos da Frígia, na cidade de Górdio, em finais do século VIII a.C..



Fig.16: Górdio, o xadrês em pavimento de seixos rolados



Fig.17: Delos, o tema do xadrês: o apuramento da técnica de seixos

O “primeiro estágio de mosaicos figurados”, na expressão de DUNBABIN, ou seja, a transição para o seu período clássico, ocorre no século V a.C., tempo em que mosaicos em Olinto ou Corinto mostram uma evolução da técnica pavimental pelas diminuídas dimensões dos seixos (1-5cm); sustentam o geometrismo e manifestam a predilecção pelos painéis preenchidos com círculos secantes que, incluem por vezes, epígrafes de boa sorte, numa clara sugestão de que a “função da decoração do chão era atrair a boa sorte”¹⁶⁷.

No último terço do século IV a.C., “há sinais de nova concepção da natureza do *medium*, no sentido de imitar ou rivalizar com a pintura” (DUNBABIN).

¹⁶⁷ K. DUNBABIN, *Mosaics of the Greek and Roman World*, pp.5-17.

Tal concepção vislumbra-se no recurso ao uso de seixos pequenos (menos de 5cm) ou inferiores a 2cm (gravilha) para dar expressão plástica aos pormenores, ao movimento; a utilização dos elementos naturais de menores dimensões afastava a rigidez na figuração.

Em técnica de seixos rolados ou em técnica de gravilha, a variada temática que animava os fundos das composições – mais vezes negros do que brancos, porque mais raros eram os seixos brancos – procura efeitos de profundidade com linhas de contorno das figuras, indicadas pela sinópia¹⁶⁸ do mosaico.

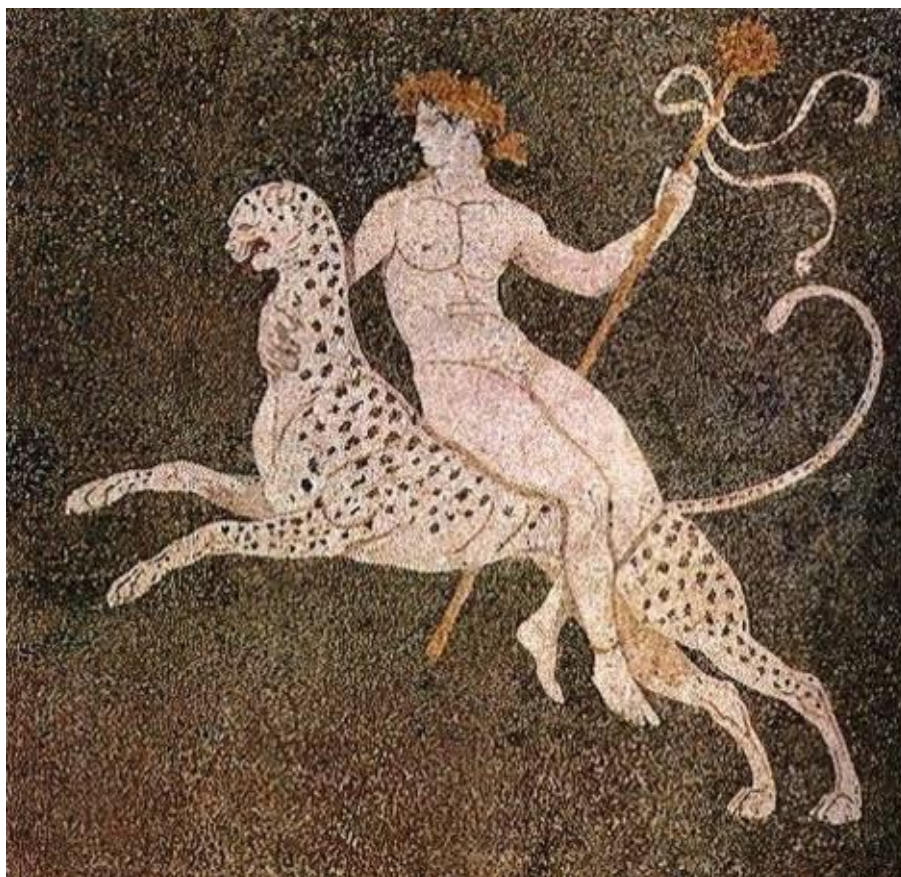


Fig.18: Péla, a imitação da pintura: Dioniso e o leopardo, séc.IV a.C.

¹⁶⁸ Sinópia é o “desenho prévio sobre o *nucleus* dos pavimentos musivos, cujas linhas eram depois cobertas pelas tesselas dos mosaicos. Esta técnica passou posteriormente à pintura”, palavras de Justino MACIEL a propósito do texto de Vitruvius (7, 7,2) sobre pigmentos obtidos de terras vermelhas; o termo sinópia – afirma MACIEL – provém de *sinopsis* (terra de Sinope), porque foi assim que ficou conhecido um ocre-vermelho (originário da Capadócia) comercializado em Sinope, cidade costeira da Paflagónia, junto ao mar Negro (in *Vitruvius – Tratado de Arquitectura*, p.276).

Neste tempo helenístico, o mosaico vai ao encontro do naturalismo, da nova estética centrada no homem, por isso, procura fazer com os seus elementos o que a pintura fazia, desde finais do século V a.C., com os pigmentos: a representação do espaço.

O escopo pictórico é atingido por via da inovadora técnica surgida no século III a.C. que assentava no corte de materiais como a pedra, a terracota ou a pasta de vidro em elementos de superfície com forma de quadrados com menos de 2cm de lado (tessela).

A partir deste *opus tessellatum* surge outra técnica que facilita a representação de figuras de grande complexidade por via da utilização de tesselas de dimensões mínimas (1-3mm) e com forma de verme (*uermis*): *opus uermiculatum*.

Os dois *opera* caracterizam-se pela estreita juntura dos seus elementos: não deixam a descoberto o aglomerado em que assentam, nem mesmo quando este procura escapar por entre o difícil ajuste das variegadas formas do *uermiculatum*, caso em que era coberto com tinta.

Com tais técnicas tesseladas e com a paleta cromática ampliada pelo uso de materiais como a terracota, a faiança ou a pasta de vidro, a musivária pavimental ganha valores pictóricos: a luz (*lumen*), as sombras (*umbrae*), o brilho (*splendor*), a tensão (*tonon*) entre os valores luminosos e as sombras e, a justaposição de cores (*harmogen*).¹⁶⁹

Assim sendo, cabe secundar a afirmação de PLÍNIO no sentido de que a feitura de pavimentos com elaborada *ratio* pictórica tem origem grega: “*Pauimenta originem apud Graecus habent elaborata arte picturae ratione*”.

¹⁶⁹ PLÍNIO, NH, 35,11: “*Tandem se ars ipsa distinxit et inuenit lumen atque umbras, differentia colorum alterna uice sese excitante*” (a arte acabou por adquirir a sua própria autonomia e descobriu a luz e as sombras, o contraste entre as cores estando reciprocamente sublinhado pela sua justaposição).

“*Postea deinde adiectus est splendor, alius hic quam lumen*” (Em seguida vem-se juntar o brilho que é preciso distinguir aqui da luz).

“*Quod inter haec et umbras esset, appellarunt tonon, commissuras uero colorum et transitus harmogen*” (a oposição entre estes valores luminosos e as sombras foi chamada ‘*tonos*’ (tensão); quanto à justaposição das cores e à passagem duma à outra, deu-se-lhe o nome de ‘*harmogen*’).

No mosaico, a poiética *ut pictura* configura o reconhecimento, à estrutura base da construção¹⁷⁰, do direito a tratamento equiparado ao das estruturas de sustentação e cobertura – revestidas de pintura; mas traduz uma concepção do pavimento que sobrepõe os valores plásticos aos funcionais; o mosaico romano distanciar-se-á desta concepção, orientado que está pelo princípio da conveniência, da adequação dos temas artísticos à finalidade do espaço pavimentado.

No que respeita à musivária helenística, em centros artísticos como Alexandria, Pérgamo ou Rodes, pavimentos com ‘*elaborata arte picturae ratione*’ vão mostrar as capacidades pictóricas do *tessellatum* e a plena integração da musivária no contexto estético vectorizado pelo naturalismo.

Ultrapassados os limites técnicos que vincularam as representações musivas ao tratamento plano das composições, a musivária pode e acompanha outros *media* artísticos.

Vai poder seguir as expressões artísticas que – em resposta pronta a concepções filosóficas surgidas nos finais do século VI, princípios do século V a.C. – tinham rejeitado a rigidez da plástica arcaica; as expressões que optaram pelo sentido de movimento vertido nas representações clássicas; as expressões que responderam, em finais do século IV a.C, ao antropocentrismo de correntes filosóficas, como a de Aristóteles, o mentor de Alexandre, fundador de uma cidade com a forma de uma clâmide macedónica.

Neste contexto de rejeição do idealismo que caracteriza o período helenístico, o mosaico pavimental acolhe um tema que excepciona do tratamento estilístico pictural: o tema da muralha.

¹⁷⁰ Na aceção antiga o *pauimentum* faz parte da estrutura base do edifício.

Testemunho bastante da transposição do tema da muralha para o pavimento é fornecido por um mosaico assinado por Sófilo e que autores como BECATTI consideram ser o primeiro mosaico com torres na bordadura¹⁷¹.



Fig.19: A bordadura crenelada em retrato, séc.III a.C.

Trata-se de um pavimento em mosaico do século III a.C., de desconhecido contexto de origem, encontrado em *Thmuis* e conservado no museu Greco-Romano de Alexandria.

¹⁷¹ G.BECATTI, *Kosmos.Studi sul modo classico*, pp.534-538 .

No *Jahrbuch Archaeologischen Instituts Bd 103*, é referido como o exemplo mais antigo, um mosaico de *Lykosura*, do séc.III a.C., com ameias e com palmetas nas esquinas, em torno de um campo figurado, p.231.

Seja ou não o primeiro (desaparecido que está o mosaico de *Lykosura*), o mosaico de Sófilo é exemplar da linguagem iconográfica helenística na representação do tema da muralha.

Neste mosaico assinado por Sófilo, a mundivisão grega é acusada no compartimentado esquema compositivo, bem característico da arte grega: a essência da composição é um painel central em torno do qual correm bandas decorativas sem função estrutural.

O carácter helenístico é acusado no acrescido número de bandas de enquadramento e no próprio tema do painel: um retrato.

Tal tema vai ao encontro de um género artístico bem caro à arte helenística – o retrato – e reflecte o carácter de arte de corte que atravessa a arte alexandrina: é um retrato da rainha Berenice II, mulher de Ptolomeu III, o Evergeta I.

Sem a emotividade característica da arte helenística, o retrato projecta – por meio das duas inovadoras técnicas tesseladas – a tranquilidade do estilo alexandrino e a sua propensão para a abundância de pormenores.

A convivência de duas técnicas em um mesmo mosaico resulta do próprio esquema compositivo grego: o *opus uermiculatum* concentra-se no painel central, parte substantiva da representação, e o *opus tessellatum* forma as bandas de contorno com o motivo do guilhoché, com meandros em perspectiva, com o tema da muralha.



Fig.20: Pannel central: um retrato musivo do estilo pictural

Privilegiadamente contido no painel central, o *opus uermiculatum* define com brilho e cor os pormenores da figura e mostra as suas capacidades *uermiculatae* na sinuosidade de formas como a que ladeia a cabeça.

Plasma-se aqui a ambígua sugestão de um *uraeus* (símbolo egípcio de soberania, realeza ou autoridade divina) ou da trança de Berenice, uma oferenda régia que se escapou do templo de Vénus para brilhar no firmamento... Esta foi a explicação, uma equação de finura e cortesia, encontrada pelo matemático Cónon para tranquilizar Berenice, preocupada com o desaparecimento da trança oferecida, voto pelo vitorioso regresso de Ptolomeu III da campanha da Ásia.¹⁷²

¹⁷² Esta é a história da constelação ‘Trança de Berenice’ contada por *HYGINUS, Astronomica*, 2, 24.

Em apurado contraste técnico, o *opus tessellatum* envolve o vermiculado painel e afirma as capacidades pictóricas: o estilo pictural prossegue em duas bandas que contornam o painel central e nelas fica; à tridimensionalidade vertida na faixa de meandros, sucede o tratamento plano da banda de remate preenchida com uma sequência linear do motivo torreado; esta faixa apresenta um bicromatismo idêntico ao dos túmulos tebanos e está preenchida com o tema da muralha, plasticamente vertido em uma linha reversível de torres.

Surpreende o tratamento plástico das imagens de torres pela ruptura com o tratamento estilístico do mosaico; esta ruptura é enfatizada na descontinuidade do tratamento tridimensional. Surpreende ainda o contido tratamento cromático repartido em duas cores precisas e a eventual feitura do painel central em separado (*emblema*) não aclara as razões da junção de tal moldura a tal retrato.

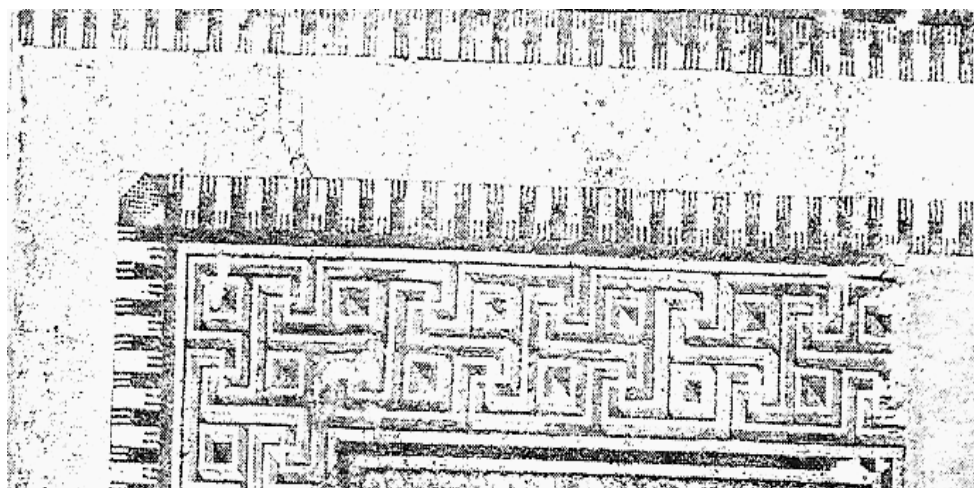


Fig.21: A *consuetudo graeca* na representação do tema da muralha

Trata-se de uma transposição do motivo arquitectónico, motivo crenelado, tema da muralha, para o mosaico; transporta a sua natureza de limite (cercadura) e o seu valor ornamental; a divergência plástica face ao campo do mosaico, projecta nesta orla musiva uma motivação

mais ligada a um valor icónico do que a mera função de delimitação do espaço representacional.

Esta bordadura preenchida por uma linha reversível de torres consubstancia uma das primeiras transposições do tema arquitectónico para a musivária, ocorridas em período helenístico já que o tema é inexistente nos *pebble mosaics*.

Configura o cânone compositivo e estilístico que vai orientar a vida do tema no mosaico helenístico e que se traduz numa composição linear desenvolvida a partir de um motivo arquitectónico (torre) e inserida com a máxima exterioridade nos mosaicos.

O tratamento estilístico rejeita a *ratio picturae* que orienta a musivária helenística, cabendo assim questionar a razão da excepção de imagens reais – torres – do tratamento pictural que permitia ao mosaico rivalizar com a pintura na representação do que existe ou poderia existir (estética da *mimesis*).

Qual a intrínseca vocação daquelas imagens arquitectónicas, do tema torreado, do motivo crenelado, para lhe ser dada uma forma estilizada, idealizada, ‘desrealizada’ da arquitectura?

3.O motivo ‘pyrgotos’ e a pintura funerária

*“Pyrgus dictus quod per eum tesserae pergant, siue quod turris speciem habeat.
Nam Graeci turrem(πύργον) uocant”*¹⁷³

(Isidoro de Sevilha)

O tratamento diferenciado da cercadura num mosaico que se apresenta como um dos primeiros exemplos das potencialidades plásticas da técnica do *uermiculatum* sugere os motivos crenelados pintados nas coberturas dos túmulos alexandrinos; aqui, uma composição linear com o motivo da torre apresenta-se como remate de composições de superfície que abrigam temática variada.

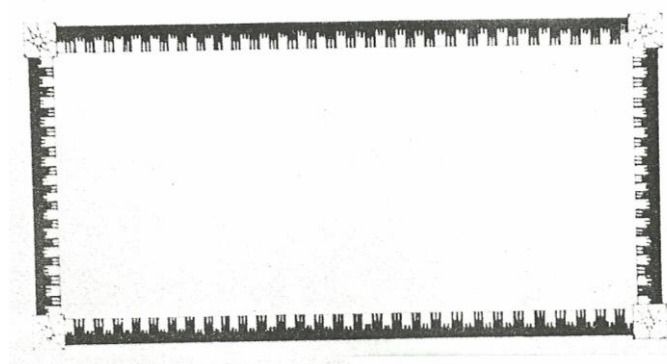


Fig.22: A moldura torreada na cobertura tumular

¹⁷³ *Etymologiarum siue Originem*, 18,61.

O tratamento plástico da torre é similar: no tecto como no pavimento, a técnica bicroma e a estilização da imagem configuram uma representação idealizada com idêntica linguagem iconográfica.

Naquelas coberturas, o tema apresenta-se como uma narrativa simplificada, i.é, como mera composição linear desenvolvida com um único motivo *quod turris speciem habeat*, que tem o aspecto de torre (*pyrgoi*) e, assim se apresenta no mencionado mosaico de Sófilo e em todos os mosaicos helenísticos.

É evidente que a inspiração musiva vem da pintura das coberturas tumulares.

A relação do tema da muralha, da imagem da torre, com a arquitectura funerária foi feita por PARLASCA ao apontar a existência do motivo ‘*pyrgotos*’ numa viga da cobertura e na tampa de um sarcófago.¹⁷⁴

A observação foi feita a propósito da teoria de LORENTZ e JACOBSTHAL¹⁷⁵ que atribui a tal motivo uma origem do mundo dos têxteis; PARLASCA aponta a fragilidade do testemunho carreado por aqueles autores – um traje sibarita do século VI a.C. – e acrescenta que com maior probabilidade podem ser encontradas as mais antigas referências a ‘*chitoniskas pyrgo*’ no “inventário do santuário da Ártemis Brauronia na Acrópole de Atenas do século IV a.C.”¹⁷⁶

¹⁷⁴ Klaus PARLASCA, *Die Römischen Mosaiken in Deutschland*, 1959, pp.129-131.

¹⁷⁵ *A sybarite Himation*, P. JACOBSTHAL, in *Journal of Hellenic Studies*, vol.58, Part 2 (1938), pp.205-216.

¹⁷⁶ Templo do séc.VI, reconstruído no séc. IV a.C.. O *Braurionion*, pequeno templo na Acrópole de Atenas, era o santuário urbano ligado ao culto de Ártemis em Bráuron (Ártemis Brauronia), de onde partia uma procissão – de 4 em 4 anos, durante o festival de *Arkteia* – rumo ao templo da Ártemis Brauronia, a protectora dos animais selvagens, das raparigas e dos nascimentos.

No festival de Bráuron, ao venerar a deusa, as raparigas brincavam como ursos (*arkteia*), ritual de iniciação feminina, rito de passagem da infância para a puberdade e casamento, um dos importantes momentos, no mundo antigo (abolido no mundo Romano), do ciclo de vida entre o nascimento e a morte. “Desde a idade de 7 anos que entreguei oferendas a Minerva; depois, aos 10 anos, espalhei o grão sagrado em honra da deusa; em seguida, de esvoaçante vestido amarelo fui consagrada a Ártemis no festival” (ARISTÓFANES, *Lisistrate*, 600-650).

Como protectora dos nascimentos, a Ártemis Brauronia eram entregues as roupas das mães bem sucedidas nos partos, enquanto os “tecidos preciosos deixados pelas mulheres que tenham expirado

A mesma origem têxtil viram outros autores em contexto funerário, nos motivos crenelados, torreados (*pyrgotos*¹⁷⁷), nos remates dentados dos mantos (*clamidae*) de figuras representadas no túmulo de Petosíris (300 a.C.) ou nos baixos-relevos de Zanofer com a mesma cronologia.

Sobre o remate crenelado da clâmide, em belo artigo sobre o incêndio do *Artemision* de Éfeso¹⁷⁸ – ocorrido na noite em que nasceu Alexandre – PICARD apresenta ilustração do manto que se reproduz na ESTAMPA V.

Nesta ilustração, a percepção de uma linha crenelada no recorte dentado da borda do manto carece de sustentação, porque se é certo que todos os motivos crenelados são dentados também é certo que nem todos os motivos dentados são motivos crenelados.

Assim, à leitura de crenelaturas pode opor-se leitura contrária.

Trata-se de uma ambiguidade de percepção similar à das palavras homófonas, cujo conteúdo só é audivelmente apreendido pelo respectivo contexto; também a percepção de um motivo crenelado pressupõe uma relação com o seu contexto natural, a arquitectura.

durante as dores de parto” deveriam ser depositados no túmulo de Ifigénia, em Brauron, por imposição da deusa à sua sacerdotiza: Ifigénia.

A associação de Ifigénia a Ártemis é transmitida por EURÍPEDES (*Ifigénia em Táurica*, 1450-1468) e consubstancia a passagem da dimensão mortal à imortal (herói) por especial feito, o sacrifício da vida pela Grécia. O desgostoso pai, Agamémnon, consentiu o sacrifício da filha porque não era à “vontade de Menelas que cedia mas à Grécia” e “queira ou não queira é a ela que devo imolar-te” (EURÍPEDES, *Ifigénia em Áulide*, 1250-1299). Da lenda de Ifigénia ficou, na memória colectiva, o subjacente facto histórico, a união dos Gregos na guerra de Tróia; do culto religioso ficaram, no *Brauronion*, oferendas votivas várias, v.g., estátuas de crianças ou objectos femininos como espelhos, jóias e roupas. Daí, a remissão para o inventário de Brauron sugerida por PARLASCA, a propósito da teoria têxtil de LORENTZ e JACOBSTAHL.

¹⁷⁷ Com origem etimológica no termo grego ‘pyrgo’ (torre).

¹⁷⁸ Charles PICARD, *L’incendie de l’Artémision d’Éphèse au sac des palais de Persépolis*, em ‘*Comptes-rendus des séances de l’Académie des inscriptions et belles-lettres*’, 1956, vol.100, n.1, pp.81-99.

Assim acontece no mosaico de Fliessen (Fig.39) que PARLASCA utilizou para ilustrar o seu artigo sobre o tema da muralha: a percepção de merlões decorre das fiadas de aparelho isódomo que configuram um muro.

De resto, não se vislumbra a coerência de uma estrutura arquitectural – o pavimento na acepção antiga – ir buscar a outro universo um motivo da arquitectura, i.é, procurar nos têxteis um *ornatus* arquitectural (crenelatura).

O que pode ser conjecturado é a instrumental utilização de tecelado meio (têxtil), como veículo de transmissão de modelo, para tessellada obra (musivária); a confundir-se a fonte de inspiração com o meio de execução suscitar-se-iam tantas e similares questões (distorções) quantas as variedades dos materiais utilizados nos veículos de transmissão; por isso, nesta matéria, a haver questão é – em sede própria – a da transposição do arquitectural ornamento para o universo têxtil.

Tem razão DUNBABIN por rejeitar o entendimento de que os têxteis “actuaram como primária inspiração para um trabalho num *medium* muito diferente” e tem razão por assim rematar: “Muitos motivos (...) formam parte de um reportório estandardizado partilhado pela arquitectura, pela pintura de vasos (...) e outras artes”¹⁷⁹.

A partilha de repertório artístico é visível, numa tumba em Tarquínia, em um vaso que acolhe o tema da muralha em termos paralelos aos das coberturas; o paralelismo aponta para uma aptidão do tema protectivo para o contexto funerário.

Êmula da pintura, a musivária pavimental foi buscar a inspiração para o tema à decoração das coberturas funerárias; aqui, as composições de superfície rematadas por linha de torres estilizadas sugerem um tapete onde o remate torreado se apresenta como franjas.

¹⁷⁹DUNBABIN, *Mosaics of the Greek and Roman World*, pp.9-10.

Um “tapete com franjas em forma de torres” decora a abóbada de um túmulo, em Lefkadia, de meados do período helenístico e BARBET acrescenta que este tipo de decoração foi empregue em Alexandria, na Rússia meridional e em Itália (*Reggio di Calabria*).¹⁸⁰

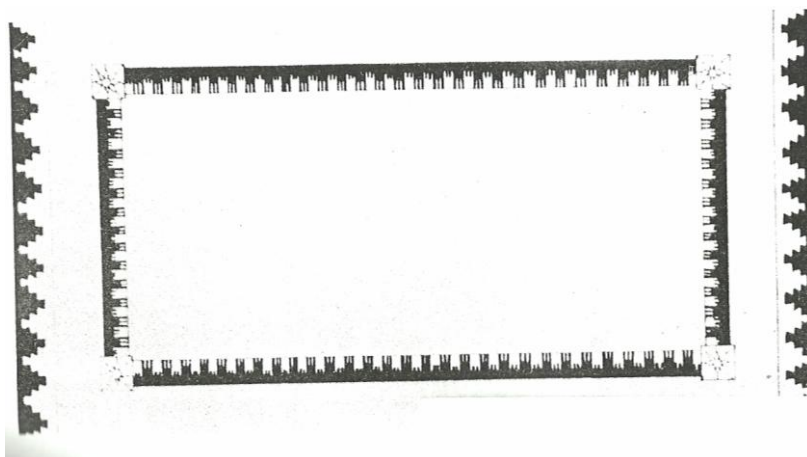


Fig.22a: Forteh Saleh, a cobertura tumular de um *loculus*, séc.III a.C.¹⁸¹

O conjunto decorativo dos túmulos helenísticos caracteriza-se pela inspiração arquitectónica – estilo estrutural grego – vertida na pintura que reveste as abóbadas e paredes.

Nas abóbadas, a inspiração arquitectónica manifesta-se nas torreadas molduras das composições e nas composições de superfície que imitam caixotões (*v.g.*, octógonos alternando com quadrados) e, assim, são reflexo do modelo de cobertura plana da arquitectura em madeira.

O estilo estrutural grego continua pelas paredes evocando a cena trágica, assim definida por VITRÚVIO no texto que respeita ao projecto

¹⁸⁰ Alix BARBET, *La Peinture Murale Romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, pp.12-25.

¹⁸¹ Sobre esta ilustração BARBET comenta: “*Dans la tombe de Forteh Saleh, un loculus montre les habituelles tours crenelées au pourtour d’un rectangle central et sur les bords extérieurs des petits côtés.*” (sublinhado nosso), *op.cit.*, p. 22.

do teatro: “as cenas trágicas são decoradas com colunas, frontões, estátuas e outras coisas régias”¹⁸².

As paredes animam-se com ortostatos, imitações de mármore, blocos de aparelho, colunetas, numa síntese decorativa essencialmente ligada à arquitectura. Afirmo V.J.BRUNO que o estilo estrutural, antecessor do 1º Estilo Pompeiano, “foi inventado por architectos e não por pintores; ele mostra, de algum modo, uma ruptura na história da pintura mural, porque é derivado da arquitectura pura; a pintura ilusionista ou figurativa está banida”¹⁸³.

Ganha sentido que, na sua descida ao pavimento, ao mosaico, o tema da muralha acompanhe o tratamento plano, sem efeitos ilusionistas, que tinha na pintura das coberturas.

Com as novas técnicas pavimentais, *tessellatum* e *vermiculatum*, o mosaico acolhe as imagens torreadas; mantém a espiritualidade vertida no tratamento dado pela pintura, recusando à figuração arquitectónica uma expressão realista.

Deste modo, em técnica bicroma, sem efeitos picturais e com formas estilizadas, ou seja, sem alterar a expressão plástica dada pela pintura funerária ao poder protectivo, o mosaico traz de volta as imagens torreadas, traz de volta para o mundo terreno, e coloca-as nos pavimentos domésticos.

É o originário valor semântico – protecção dos vivos – que se plasma neste movimento que parte de um contexto arquitectónico para outro; é uma descida para o mundo dos homens onde se vislumbra a futura ‘secularização’ de um tema conotado ao mundo dos deuses.

¹⁸² *De arch.*, 5,6,9: “São três os géneros de cenas: um que se diz trágico; outro cómico; um terceiro satírico. As suas decorações são diferentes e díspares, porque as cenas trágicas são decoradas com colunas, frontões, estátuas e outras coisas régias. As cómicas representam edifícios privados e balcões, bem como relevos com janelas dispostos segundo as normas e a imitação dos edifícios comuns. Finalmente, as satíricas são decoradas com árvores, cavernas, montes e outras coisas campestres, seguindo o estilo paisagístico.”, in *Vitrúvio – Tratado de Arquitectura*, M.J. MACIEL, p.190.

¹⁸³ Alix BARBET, *La Peinture Murale Romaine*, pp.12-25.

O tema da muralha vai percorrer os pavimentos helenísticos de contexto doméstico com a linguagem iconográfica extraída da pintura como pode ver-se no mosaico abaixo ilustrado, de finais do século II, começos do século I a.C.



Fig.23: Delos, Casa dos Golfinhos: a continuidade da expressão iconográfica helenística

Neste mosaico da Casa dos Golfinhos, em Delos, de finais do século II, princípios do século I a.C.¹⁸⁴, a composição centrada em medalhão circular e desenvolvida em círculos concêntricos é incluída em um quadrado formado pela banda de remate, ocupada por uma linha reversível de torres interrompida nos cantos por uma palmeta.

A *graeca consuetudo* plasma-se no esquema compositivo de bandas de enquadramento que circulam em volta do painel central, cujo fundo negro apresenta fragmentos de uma roseta, i.é, de uma composição à base de semicírculos secantes.

¹⁸⁴ DUNBABIN, *Mosaics of the Greek and Roman World*, p.33.

Aquele esquema compositivo, grego, percorre todos os pavimentos delianos com excepção de três que recorrem a um motivo para cobrir todo o pavimento (o tema do xadrês em dois mosaicos e o tema dos cubos em perspectiva)¹⁸⁵.

A cronologia dos pavimentos de Delos, maioritariamente de finais do século II, começos do século I a.C., aponta para o período de florescimento de actividades comerciais (167-69 a.C.); por sua vez, a consensualidade do esquema musivo aponta para o predomínio do grupo grego num centro comercial habitado, em menor número, por romanos e sírios.

Esta representação do tema da muralha segue a iconografia helenística, apresenta-se bordadura do mosaico e acata o princípio da bicromia que permite a configuração de uma linha reversível de torres.

Diferentemente do mosaico de Sófilo, a bordadura deste mosaico helenístico, como muitas outras da mesma natureza, contém uma nota naturalista vertida na palmeta que ocupa os ângulos da moldura.

A associação do motivo de inspiração vegetal ao tema arquitectónico apresenta-se como uma solução para o preenchimento dos cantos destas orlas, sendo interessante observar que tal associação – uma introdução de uma nota naturalista na composição – não colide com a natureza arquitectónica nem com o carácter apotropaico do tema da muralha.

A relação da palmeta com a arquitectura decorre da sua qualidade de ornato arquitectural, conferida por remota edílicia oriental; por sua vez, o seu valor apotropaico plasma-se no modo como, por exemplo, a antiga arquitectura assíria utilizava o motivo para decorar elementos não formais de um edifício: encimava as suas portas com o motivo da palmeta.

¹⁸⁵ Birgit TANG, *Delos, Cartago, Ampurias: the housing of the Mediterranean trading Centres*, p.45.

Assim sendo, não se estranha que muitos mosaicos helenísticos recorram àquele motivo para preencher os cantos das bordaduras torreadas; a solução plástica dava ênfase ao valor apotropaico do tema e atendia ao gosto do naturalismo, bem apreciado pelo mundo helenístico, mormente no universo alexandrino.

Contudo, esta orla arquitectónica apresenta um desvio na configuração da torre: perde altura e ganha largura. Na horizontal expansão da imagem torreada vislumbra-se a mudança que se encontra no mosaico seguinte, um mosaico hispano dos finais do século I a.C..

4. *Ilici*: a convivência das *consuetudines graeca e romana*

“Graecum ingenium Italicis artibus miscuisset”

(*Epitoma Flori*, 1, 1, 5)

Os finais do século I a.C. são tempos de mudança no mundo romano: à ordem republicana sucede a monarquia imperial, ao período artístico helenístico sucede o período romano.

É neste contexto temporal que o tema da muralha é transposto para um mosaico pavimental ilicitano: “havia que juntar a última novidade: a banda exterior devia representar a muralha de uma cidade” (ABAD Casal).¹⁸⁶

A cronologia do mosaico aponta para o tempo em que *Ilici* adquiriu o estatuto de *Colonia Inmune* entre 42 e 40 a.C. como assinala Rafael RAMOS¹⁸⁷: “*La ciudad de Ilici recibió de Roma la distinción de Colonia (...) estaba exenta del pago del impuesto territorial (...) una situación poco corriente en Hispania, con derechos iguales a los que tenían los de Italia, y que constituía un privilegio para esta ciudad*”¹⁸⁸.

A cronologia da concessão daquele estatuto revela notável grau de romanização exponenciado pela localização geográfica na proximidade

¹⁸⁶ ABAD CASAL, *En torno a dos mosaicos ilicitanos: el ‘helenístico’ e el de conchas*, in Cuadernos de Prehistoria y Arqueología, 13-14, pp. 97-105.

¹⁸⁷ *El yacimiento arqueológico de la Alcudia de Elche*, ed. Consell Valencià de Cultura, 2008.

¹⁸⁸ “*La ciudad de Ilici recibió de Roma la distinción de Colonia. De ella escribió el historiador Plinio que era inmune, que tuvo una concesión especial por la que estaba exenta del pago del impuesto territorial que gravaba el suelo de las provincias, una situación poco corriente en Hispania, con derechos iguales a los que tenían los de Italia, y que constituía un privilegio para esta ciudad*”, *op.cit.*, p.75.

do *mare nostrum*. A proximidade mediterrânica não só agilizou o processo de romanização como fez de *Ilici* um ponto de convergência de influências várias, nomeadamente artísticas, em razão da específica localização geográfica: na proximidade do mundo púnico e ligada, pelas águas do Mediterrâneo, à Sicília, à península Itálica, ao Próximo Oriente.

Neste local de convergência das influências de Alexandria, Kerouane ou Morgantina, neste local romano e romanizado e em tempo de mudanças é transposto para o pavimento o tema da muralha; o modo, a concepção artística do mosaico, vai ter em conta o tempo e o lugar.



Fig.24: O mosaico ‘helenístico’ de Elche, finais séc.I a.C.

O pavimento musivo apresenta-se “bordeado por uma esquematização do amuralhamento de uma cidade” diz o autor que o datou, RAMOS Folqués, e acrescenta: é “confeccionado com tesselas

cerâmicas recortadas e seixos que oferece uma coloração de branco, vermelho, negro e ocre”.¹⁸⁹

Conservado na Alcudia¹⁹⁰ de Elche/Els, este mosaico do Levante peninsular (a 12 km do porto de Santa Pola) acusa influências várias, tanto nos materiais, execução do pavimento, esquema compositivo, tratamento estilístico, como na opção pela moldura arquitectónica.

A composição de superfície centrada desenvolve-se a partir de círculos secantes determinando, em fundo vermelho, um sexifóleo branco inscrito num círculo de seis fusos brancos, por sua vez, incluído num quadrado de cor ocre; a estrutura centrada desenvolve-se em bandas de enquadramento, organizadas irregularmente e preenchidas com folhas de videira, xadrês, inscrições, pássaros ou a onda em voluta. Uma linha de torres e muralhas creneladas de cor ocre, com três portas em branco ocupa a danificada bordadura do mosaico. No pavimento, é visível o agregado em que assentam os materiais variados: seixos, cerâmica e tesselas irregulares.

Neste mosaico sobressai a matriz helénica e o carácter helenístico, justificando-se o nome por que é conhecido, ‘mosaico helenístico’; e sobressai a dimensão de mudança, de transição, plasmada na técnica de materiais mistos ou no tratamento plástico da orla arquitectónica.

¹⁸⁹ Cfr. Alejandro RAMOS FOLQUÉS, *Un mosaico Helenístico en la Alcudia de Elche*, Archivo de Prehistoria Levantina, 14, 1975, pp.69-81.

¹⁹⁰ V. Rafael RAMOS, *El yacimiento arqueológico de la Alcudia de Elche*.



Fig.25: A matriz helénica no esquema compositivo

A matriz helénica deste mosaico ilicitano é bem visível no seu esquema compositivo de painel central e bandas de enquadramento: trata-se do esquema privilegiado pela musivária grega, desde os tempos da técnica de seixos rolados.

Este esquema é idêntico ao do mosaico deliano, helenístico, atrás ilustrado; nele se projecta a visão helénica do mundo como um conjunto de compartimentos (*poleis*); dele se distingue o esquema compositivo linear que irá caracterizar o mosaico romano, nele projectando a visão do mundo como um contínuo.



Fig.26: A helenidade do tema geométrico

A essência da helenidade é reflectida no tema do painel central do mosaico ilicitano: é o tema geométrico de semicírculos que ocupou, em inúmeras variantes (*v.g.*, quadrantes de círculo, círculos secantes), no centro dos mosaicos de seixos rolados, em pavimentos como os de Olintos, Atenas, Mégara ou Eretria.

A relação do tema geométrico com a roda da Sorte revela-se, em alguns mosaicos, com inscrições de votos de boa sorte (*agate tyche*). Por isso, tal tema apresenta-se como uma expressão gráfica de “essa roda infiel” como lhe chamou PLUTARCO, atributo da deusa grega *Tyche* ou da deusa romana *Fortuna*.¹⁹¹

E, por tanto, remete para uma característica do mundo grego, a relação da vida humana com os ciclos da fortuna: “a vida humana

¹⁹¹ René GUÉNON afirma que a roda representava o mundo para os Celtas, Caldeus e Hindus e entende que “o símbolo céltico da roda conservou-se até à Idade Média. Disso podem ver-se numerosos exemplos nas igrejas românicas, e a própria rosácea gótica parece derivar daí visto existir uma certa relação entre a roda e as flores emblemáticas, como a rosa no Ocidente e o lótus no Oriente”, in *O rei do Mundo*, p.20.

é como uma roda que, nas suas rotações, não permite que a felicidade contemple sempre a mesma pessoa”(HERÓDOTO)¹⁹².

Na relação dos círculos com a roda da Fortuna assenta o entendimento de DUNBABIN no sentido de que tais representações funcionam como símbolo apotropaico.

No mosaico ilicitano, não está claro se a representação do tema geométrico é mera imitação da arte grega ou se tem em vista igual função apotropaica: a tradução do teor das suas inscrições continua em aberto.

Fig.27: Pormenor das inscrições



As inscrições contêm nomes íberos latinizados entendidos de ABAD Casal¹⁹³; GÓMEZ Pallarés diz que “faltam elementos para determinar o significado preciso dos textos na sua relação com o pavimento musivo.

¹⁹² Assim regista Heródoto (1,207,2): “as palavras dirigidas por Cresos ao seu novo senhor, Ciro, no momento em que este se preparava para empreender guerra contra os Masságetas, são disso um dos melhores exemplos: Se te julgas imortal e senhor de um exército que o é também, nem valeria a pena estar a expor-te a munha opinião; mas se reconheceres que, também tu, não passas de um homem ao comando de outros homens, regista, antes de mais, esta verdade: que a vida humana é como uma roda que, nas suas rotações, não permite que a felicidade contemple sempre a mesma pessoa”, in ‘*Heródoto. Histórias. Livro VIII*’, José Ribeiro FERREIRA, Carmen Leal SOARES, pp.12-13.

¹⁹³ *En torno a dos mosaicos ilicitanos: el ‘helenístico’ e el de conchas*, p.99.

Trata-se de “nomes iberos latinizados”, contudo, GÓMEZ admite poder ser a expressão de quatro antropónimos relativos aos promotores do pavimento.¹⁹⁴

Sobre o significado do mosaico ilicitano LÓPEZ Pérez faz a sua leitura: *“Estos símbolos y letras se hallan enmarcados dentro de la representación de una murallas con torreones, su disposición es claramente defensiva donde la estrategia está representada, y su interior debe de hacer referencia a la ciudad. El voto estratégico por la defensa de la ciudad es lo que bien se puede representar en lo mosaico helenístico de La Alcudia”*.¹⁹⁵



Fig.28: A continuidade do repertório helenístico

A técnica de execução do painel central aponta para a natureza helenística deste mosaico: o sêxifólio é formado com elementos de menores dimensões idêntidos aos da faixa acima ilustrada; esta é uma prática da musivária helenística que privilegiava o painel central (ou outros painéis) com a técnica do *uermiculatum*.

¹⁹⁴ Joan GÓMEZ Pallarès, *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania. Inscripciones no cristianas*, pp.37-39.

¹⁹⁵ E o autor apresenta o seu fundamento: “Un voto con nombres propios. Un voto puede estar determinado por un hecho mencionado por ABAD y BENDALA (1998) en el que Ilici obtiene en una fecha indeterminada de la segunda mitad del siglo I a.C. , el estatuto de colonia, lo que posiblemente no hace sino sancionar del punto de vista legal la importancia que las estructuras ibéricas a las romanas, conservando su papel de cabecera de un amplio territorio”, Abelardo LÓPEZ Pérez, *El voto iberico. Language universal*, pp.26-35.

Esta distinção no tratamento do pavimento levou ao surgimento da técnica do *emblema* também de origem helenística: um painel de mosaico de pequenas dimensões preparado à parte em suporte de pedra ou cerâmica.

O recurso aos *emblemata* tinha em vista executar “*una pintura en piedra*” (BALIL)¹⁹⁶; era o modo mais eficaz ou resposta da perícia grega às adesões ao estilo pictural da musivária pavimental; e era um modo de produção em série dos temas que projectavam a essência do mundo grego e, por isso, não necessitavam de uma relação directa com o contexto de destino.

O aumento do número de bandas de enquadramento é uma característica da musivária helenística apontada por BRUNEAU¹⁹⁷ e visível neste mosaico de Elche, onde a organização irregular das bandas sugere um maior número.

Quanto à orla arquitectónica é notório o seu distanciamento das molduras alexandrina e deliana atrás ilustradas.

O seu tratamento plástico mostra uma hesitação, uma transição entre dois modos artísticos: à *graeca consuetudo* acusada na técnica bícroma sobrepõe-se um modo novo no tratamento estilístico do tema da muralha.

¹⁹⁶ V. *Emblemata*, Alberto BALIL, *Estudios sobre Mosaicos Romanos. IV*, in *Studia Archaeologica*, 39, Universidad de Valladolid, 1976, pp.5-27.

¹⁹⁷ Escreve J.BALTY: “*bien que représentatifs de l’art mosaïstique de l’époque, par la multiplicité des bandes d’encadrement – dont le nombre «est toujours plus élevée, semble-t-il, à l’époque hellénistique qu’à l’époque classique ou à l’époque impériale»(PH.BRUNEAU), par le répertoire même des motifs décoratifs employés (...), par l’usage d’une trichromie en blanc, noir et rouge, attestée également à Delos, par l’utilisation enfin de cubes plus petits pour l’emblema que pour les bandes d’encadrement ...*” *apud Mosaïques Antiques du Proche Orient*, pp.355-356.

Fig.29: A técnica pavimental mista



A variedade dos materiais da técnica pavimental, seixos, cerâmica e tesselas irregulares, aponta para um momento de transição da técnica de seixos para o *opus tessellatum*; evoca a execução à base de tesselas muito irregulares de certos mosaicos de Morgantina de finais do século III.¹⁹⁸

O uso de uma nova técnica é apontado por ABAD Casal quando afirma, a propósito deste mosaico, que o normal era um pavimento de agregado avermelhado com algumas tesselas brancas disseminadas na superfície ou organizadas de modo a formar motivos geométricos muito simples.

Deste modo ABAD refere os pavimentos feitos de agregado de *Signina*, mistura de cal e fragmentos cerâmicos originária da cidade itálica de *Signia*, no Lácio¹⁹⁹.

¹⁹⁸ V. J.BALTY, *Mosaïques Antiques du Proche Orient*, p.353.

¹⁹⁹ M.J.MACIEL, *Vitrúvio – Tratado de Architectura*, p.197. V. *infra* Léxico Musivo.



Fig.30: O agregado à vista ou a evocação do *opus Signinum*

Este tipo de pavimento, utilizado por Gregos e Romanos, teve tanta aplicação no Norte de África, que viria a ser identificado sob o nome de ‘pavimento púnico’.²⁰⁰

Daí a precisão de BRUNEAU ao aclarar que a expressão ‘*poenica pauimenta*’ não designa a técnica do *opus Signinum* dado tratar-se de uma ‘locução de época imperial, aplicando-se a uma técnica de aparição recente, um pavimento em mármore numídico’²⁰¹.

Sobre o *opus Signinum* diz Picard: “Do mundo helenístico vem ainda o costume de revestir as solos dum cimento muito fino, pintado de vermelho pelo pó de tijolo que entrava na sua composição, e salpicado de pequenos fragmentos de mármore branco. Encontramos esses *lithostrota...*”; contudo, o termo *lithostroton* parece dever ser entendido como respeitante aos *pauimenta sectilia*, segundo afirma GINOUVÈS²⁰², secundando o entendimento de GIOSEFFI e BRUNEAU.

²⁰⁰ Ver *A vida quotidiana em Cartago no tempo de Anibal – Seculo III antes de Cristo*, Gilbert e Colette CHARLES-PICARD, p.54-55.

²⁰¹ Philippe BRUNEAU, *Pauimenta poenica*, pp.639-655.

²⁰² R.GINOUVÈS, *Dictionnaire méthodique de l’Architecture grecque et romaine*. V. *infra* Léxico Musivo.

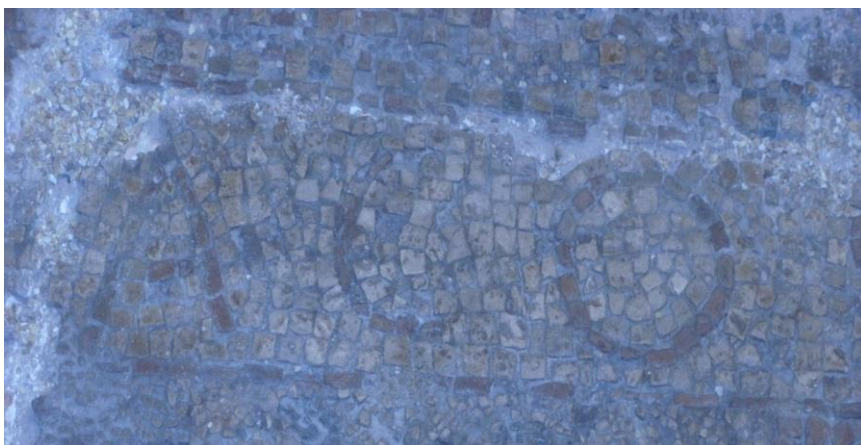


Fig.31: A transição para o *opus tessellatum*

A transição para o *opus tessellatum* plasma-se no modo como se juntam as tesselas irregulares, contudo, deixam o aglomerado à vista, não conseguindo a estreita juntura que caracteriza o *opus tessellatum*.

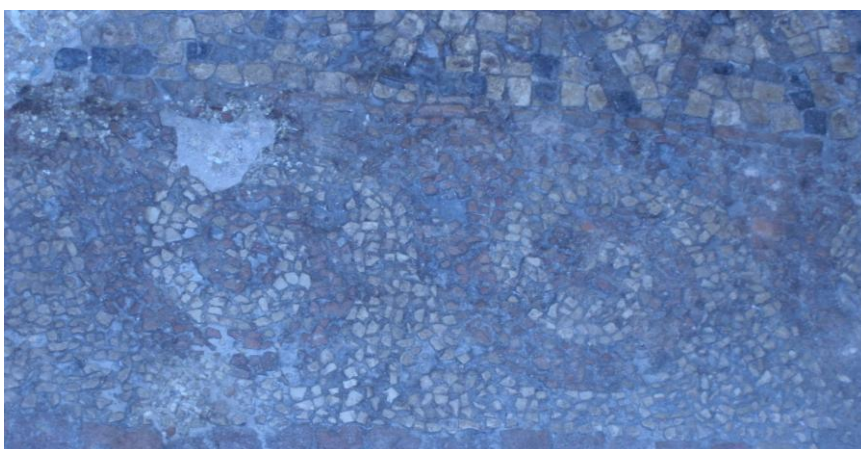


Fig.32: A evocação do *Vermiculatum* na técnica de gravilha

A transição para o *opus uermiculatum* plasma-se nas pedras de dimensões reduzidas organizadas em volutas, técnica idêntica à usada no painel central e evocativa do *opus uermiculatum*.

As peculiaridades técnicas e estilísticas do mosaico acusam uma transição que é clara na bordadura arquitectónica.

Não está presente a forma estilizada vertida na bordadura alexandrina (Fig.19), na expressão do volume aproxima-se mais da cercadura deliana (Fig.23) mas dela se afasta ao juntar o realismo da muralha; trata-se de um mesmo discurso com uma narrativa mais completa.

As imagens das torres, com e sem portas, juntam-se ao muro para contornar perimetralmente a composição de superfície do mosaico de cariz helenístico.

Deste modo – não obstante as peculiaridades da execução, eventualmente determinadas pelo contexto social do encomendante – o mosaico de Elche plasma a convivência de dois modos de representação, de duas linguagens: uma evidencia a *graeca consuetudo* no campo do mosaico, outra anuncia a *romana consuetudo* na sua bordadura.

E a moldura ilicitana mostra o sentido da representação do tema da muralha em *romano more*: uma linguagem produzida com mais vocábulos e sem nota naturalista, sem o helenístico motivo da palmeta, é uma nova linguagem.

É o despontar de uma nova iconografia que pode ser caracterizada assim: o “*Graecum ingenium Italicis artibus miscuisset*”.



Fig.33: Elche, o tema da muralha com nova expressão iconográfica

Parte III

A representação romana do tema da muralha

1. As imagens da *defensio* e o mosaico romano

“Defensionis est murorum turriumque et portarum ratio”

(Vitrúvio, *De arch.*,1,3,1)

A linguagem iconográfica vertida no mosaico de *Ilici* apresenta um conjunto de hesitações que aponta para tempos de mudança, plasmando a transição do período helenístico – da sua última fase, greco-romana – para um novo período artístico: o período romano.

O novo período caracteriza-se pela amadurecida síntese artística de vários legados culturais, dos quais cabe relevar os elementos herdados da dominação etrusca, as influências da experiência artística grega e o plurifacetado contributo do universo helenístico.

A síntese artística dará lugar a uma nova arte de acentuado ecletismo estilístico com expressão latina, claramente visível no tratamento dado ao tema da muralha pela musivária pavimental romana.

A representação daquele tema artístico mostra uma evolução que se prende não só com as circunstâncias históricas mas também com a *ratio* arquitectónica que atravessa a arte romana.

No que respeita ao enquadramento histórico, o período romano começa com a nova ordem política (monarquia imperial) trazida por Augusto; com ela, o *Princeps* traz um projecto político de união dos domínios de Roma; domínios substancialmente alargados pela vitória de *Actium*, pela inclusão do fragmentado império alexandrino, do mundo helenístico, na alçada de Roma.

O projecto de Augusto – continuado pelos seus sucessores – tinha por essência a romanização do Império por meio da criação e configuração dos núcleos urbanos segundo um modelo único (a *Vrbs*, i.é, Roma); deste modo, configurava-se o universo romano como um *continuum*, sem quebras, sem compartimentos.

O enquadramento dos povos submetidos nos parâmetros formais do mundo romano tinha como contrapartida a paz e a expectativa de um conjunto de direitos idênticos aos dos Romanos: a cidadania romana.

Trata-se de um projecto político que visa a integração das províncias e dos seus habitantes no Estado e na ordem social romanos, dando, assim, continuidade à romanização iniciada ao tempo da República; contudo, e inovadoramente, a acção augustana dá também a programação, a sistematização ao processo de romanização.

Assim optimizado, o processo romanizador vai ser continuado através da acção dos imperadores das dinastias júlio-cláudia (27-68), flávia (69-96), antonina (96-192) e severa (193-235); em 212, a cidadania romana é concedida a todos os habitantes do Império²⁰³, por Caracala (*Constitutio Antoniniana*).

Neste contexto histórico, neste período que se inicia com o advento do principado surge o tema da muralha com um tratamento renovado (em *romano more*); o tema vai circular pelos pavimentos do

²⁰³ Excluídos ficam os *dediticii*, grupos de habitantes do Império que não tinham assimilado o modo de vida e a cultura romana.

Império durante um espaço temporal, cuja duração acompanha, *grosso modo*, a duração do processo de romanização.

Este paralelismo temporal sugere uma relação entre o valor icónico do tema crenelado e o mencionado processo de aculturação e, por isso, aponta para o dinâmico papel conferido à arte no âmbito daquele processo.

Caberá à arquitectura transformar-se em veículo privilegiado da ideologia imperial, por ser o *medium* artístico com mais ampla visibilidade para as comunidades urbanas, para a população de uma *ciuitas*, de um *municipium*.

A *romanitas*, esse modo de ser romano, divulgar-se-ia através de uma produção arquitectónica concebida na conformidade entre a obra construída e os modelos de Roma, a *Vrbs*; esta divulgação por via artística²⁰⁴ dos quadros mentais romanos dará às expressões iconográficas um carácter padronizado que, por sua vez, darão uma imagem unitária ao diversificado Império.

Na prossecução do objectivo unitário recorreu-se também à religião, sendo introduzido um culto que iria coroar, dar unidade conjuntural à diversidade dos cultos praticados nos vastos domínios imperiais: o culto do imperador divinizado.

A arquitectura e a religião que sempre caminharam juntas na Antiguidade – facto notório no mundo grego, onde as arquitecturas tinham como primeiros destinatários os próprios deuses – juntas continuam, em tempo imperial, como instrumentos de aculturação: uma fornece os padrões plásticos e a outra fornece o padrão cultural.

²⁰⁴ O entendimento da arquitectura como uma arte é expresso por Vitruvius (1,1,14) e apontado por M.J.MACIEL: “Vitruvius considera aqui como arte (*ars*) a arquitectura e, bem assim, entre outras, a gramática, a música, a pintura, a escultura e a medicina”, in *Vitruvius. Tratado de Arquitectura*, p.35.

No que respeita aos *media* artísticos, a unificação das diferenças é conseguida através do enquadramento destas últimas em uma moldura padronizada, unitária, que carrega a expressão da *romanitas*.

Aqui radica o recurso a fórmulas e formulários artísticos, uma aptidão herdada do mundo etrusco que os Romanos vão manifestar, *v.g.*, na musivária pavimental, nas representações do tema da muralha.

A formularização ou padronização das representações do tema artístico produz um esquematismo estilístico que não põe em causa a “figurada semelhança” das tesseladas imagens representadas com a “imagem daquilo que é ou pode ser”²⁰⁵; bem pelo contrário, o tema arquitectónico revela notável capacidade das formas dos seus motivos – muros, torres e portas – para acolher qualquer tratamento estilístico sem colidir com o realismo da estética vigente.

Tal intento realista – que configura uma representação em *romano more* – já é apreensível no mosaico de Elche, mosaico romano de expressão helenística, e apresenta-se consolidado no mosaico a seguir ilustrado.

²⁰⁵ Ao defender a representação mimética diz VITRÚVIO (7,5,1): “a pintura apresenta-nos a imagem daquilo que é ou pode ser, tais como homens, edifícios, naves, bem como as restantes coisas de cujos corpos harmoniosos e distintos se retiram exemplos de figurada semelhança”, in *Vitrúvio. Tratado de Architectura*, p.272.



Fig.34: Mosaico bicromo de tradição itálica, Casa de *Cantaber*, Conímbriga, séc. II

O pavimento ilustrado cobre um compartimento da denominada ‘Casa de *Cantaber*’, em Conímbriga, na Lusitânia.²⁰⁶

O mosaico branco e negro apresenta uma representação do tema da muralha na sua bordadura: uma faixa branca preenchida com aparelho isódomo e torres percorre perimetralmente o campo do mosaico. O aparelho isódomo é delineado por filete de tesselas negras e coroado com merlões em T; merlões com a mesma forma e mais volumosos encimam torres com aberturas colocadas nos ângulos ou no centro de cada um dos lados do mosaico.

Em fundo branco, a composição de superfície está centrada em um hexágono traçado por filete de três fiadas de tesselas negras e encaixado em dois hexágonos identicamente delineados; a composição desenvolve-se, em esquema circular, em seis hexágonos que, em modo

²⁰⁶ J.BAIRRÃO OLEIRO, *Mosaicos de Conímbriga encontrados durante as sondagens de 1899*, pp.67-158.

adjacente, repetem a forma e o tratamento do centrado motivo geométrico. Os espaços determinados pela organização circular são preenchidos com triângulos e rematados por um filete de tesselas; este filete, em lineal continuidade da base de cada hexágono, dá forma circular ao hexagonal conjunto; este círculo encaixa-se em outro círculo que está inscrito no quadrado que remata a composição centrada e que apresenta quadrados em cantoneira .

A dimensão da *romanitas* emerge do confronto entre esta moldura lusitana e a moldura de Elche (Fig.33), cronologicamente separadas por duas centúrias.

Ambas têm contexto hispano-romano mas enquadram duas mundivisões distintas, plasmadas nos esquemas diferenciados das composições de superfície: ao esquema compartimentado por bandas que enquadram o painel central ilicitano contrapõe-se o *continuum* radial do mosaico de *Cantaber*.

No entanto, as duas molduras apresentam idêntica linguagem iconográfica, idêntico tratamento bidimensional, paralelismo na rejeição do policromatismo; a estes factores de aproximação junta-se outro, manifesto na ausência de outros motivos ornamentais.

Esta ausência não tem origem romana mas vai apresentar-se como uma das características da representação em *romano more*: consubstancia uma consciente rejeição da expressão naturalista vertida por motivos como o da palmeta; este motivo ocupou muitos cantos das bordaduras creneladas nos mosaicos helenísticos, e assim pode ser visto, no ilustrado mosaico de Delos (Fig.23).

As duas composições de superfície apresentam similar carácter centrado mas divergem pelo claro antagonismo dos respectivos eixos da organização compositiva: em Elche o centro é um painel, naturalmente delimitado e, em *Cantaber*, o centro é um ponto donde parte a organização radial dos motivos a que só a moldura põe limite.

Desta divergência na organização dos motivos, no esquema compositivo, decorre a substancial diferença da natureza das respectivas molduras: no mosaico ilicitano o enquadramento é dispensável e, no mosaico lusitano, é necessário.

A inexistência de função estrutural da moldura é evidente no mosaico de Elche, onde a irregular organização das bandas de enquadramento provoca o descentramento do painel sem pôr em causa a sua natureza de essência, centro, da representação; o mesmo não pode dizer-se da moldura de *Cantaber*, porque se apresenta como necessário limite da radial organização compositiva do campo do mosaico.

Deste modo, os dois mosaicos apresentam no seu esquema compositivo distintos modos de representação: em *graeco more* e em *romano more*.

As diferenças entre os dois modos são identificadas por SCHEFOLD com precisão: “As representações gregas eram construídas a partir da sua própria essência. O enquadramento podia constituir o contorno e enriquecer a imagem, mas não era indispensável para a estrutura da representação (...) A partir dos Romanos, o enquadramento passará a fazer indissoluvelmente parte da construção da representação figurativa ocidental; a sua estrutura pressuporá o enquadramento e não se conceberá sem esse suporte”.²⁰⁷

Apesar da divergência entre a natureza adjectiva de uma e a natureza substantiva da outra, as duas molduras apresentam similar linguagem iconográfica: ambas têm vocábulos crenelados, ambas mantêm a expressão linear e perimetral, ambas rejeitam o tratamento pictural e ambas sustentam o tratamento bicromático (com diferentes cores).

²⁰⁷ K.SCHEFOLD, *Grécia Clássica*, p.41.

Trata-se de uma continuidade de linguagem que aponta para a continuidade, no tratamento romano do tema crenelado, do valor semântico originário.

O significado original do tema da muralha, como se viu atrás, era o de protecção (divina/real) de uma comunidade urbana (cidade, *polis*).

A pintura helenística desvinculou o tema do referente urbano e levou-o para as coberturas dos túmulos macedónicos para aí continuar a significar protecção mas, com uma alteração substancial: protecção da vida no Além.

Caberia à musivária helenística trazer de volta ao mundo terreno o tema torreado: foi às coberturas funerárias e trouxe-o para o pavimento, para o pavimento doméstico.

Testemunhos desta revivificação são dados pelos mosaicos de Sófilo, de Delos ou de Elche atrás ilustrados (Fig.19, Fig.23, Fig.24).

As gradações semânticas incidem no nuclear significado: protecção da vida humana.

Originariamente, a protecção tem por destinatários um conjunto de indivíduos, uma comunidade (cidadãos), que, para tanto, venerava as divindades criadoras de cidades, divindades como Cíbele, fundadora das cidades da Frígia...

Com a dissolução das *poleis*, em tempo helenístico, o âmbito da protecção é restringido e passa a estar focado no indivíduo; uma deusa protectora de cidades, a *Pheropolis* como lhe chamava Píndaro, passa a ter revigorado culto enquanto protectora da sorte, do destino individual (*tyche*).

O significado de divina protecção da vida individual e a crença que a vida continua depois da morte dão motivo à pintura helenística para levar o tema crenelado para as abóbadas tumulares.

Estas alterações em torno do significado das imagens creneladas mostram a permanência do núcleo da significação: protecção.

Tal permanência, ou seja, a continuidade do significado de protecção é manifesta na transposição do tema da muralha para a musivária romana vertida na cercadura do mosaico ‘helenístico’ de Elche e apresenta continuidade na moldura do mosaico de *Cantaber*, de consolidado carácter romano.

As duas molduras apresentam uma linguagem similar: ambas têm vocábulos crenelados, ambas mantêm a expressão linear e perimetral, ambas rejeitam o tratamento pictural e ambas sustentam, com cores diferentes, o tratamento bicromático.

Este paralelismo mostra a consciente aceitação do significante (tema da muralha) e do seu significado (protecção); plasma a continuidade, no tema crenelado, de um valor protectivo.

Face a este valor protectivo e atentando-se na função estrutural da moldura de *Cantaber* – exemplificativa da representação em *romano more* – cabe questionar se tal função não traz consigo alguma alteração, algum conteúdo acrescentado, ao significado do tema crenelado.

Qual a razão da escolha do tema crenelado para enquadrar composições como a do campo do mosaico de *Cantaber*, preenchido por uma temática geométrica que sugere a cosmovisão ptolomaica?

Os Antigos entendiam que o globo terrestre era imóvel²⁰⁸; tal imobilidade é representada, naquele mosaico, por meio do quadrado que acolhe concentricamente o círculo terrestre; a expressa finitude das linhas direitas carrega o simbolismo da dimensão de terrenidade, dimensão acentuada nos quadrados que, ao colocarem-se em cantoneira, sugerem os pontos cardeais.²⁰⁹

Deste modo, projecta-se a imobilidade da terra, ou seja, a visão geocêntrica da Antiguidade; iniciada por Eudócio de Cnido, a teoria geocêntrica foi desenvolvida por Aristóteles (e posta em causa por Aristarco de Samos no séc. III a.C.) e seria sustentada no séc. II d.C. por Cláudio Ptolomeu.

No mosaico de *Cantaber*, a teoria geocêntrica verte-se nos sete hexágonos que sugerem as sete ‘estrelas’ em giro contínuo (planetas)²¹⁰: o Sol, centradamente colocado, está acompanhado dos restantes planetas errantes, i.é., Saturno, Júpiter, Marte, Vénus, Mercúrio e Lua.

Tais planetas dariam o nome aos sete dias da semana²¹¹; estes, por sua vez, seriam tema para a musivária, como se pode ver nos hexagonais retratos musivos de um pavimento em Itália.

²⁰⁸ “*In aero clauso*” na expressão de OVÍDIO, *Fasti*, 6, 266-279.

²⁰⁹ “Em cima todos os movimentos passavam por ser circulares (o movimento perfeito e ideal), em baixo todos os movimentos passavam por ser direitos, portanto, finitos”, cfr. ARISTÓTELES, *De Caelo*, 3,1.

²⁰⁹ A sugestão dos pontos cardeais prende-se com o agenciamento dos espaços interiores na edificação romana “Os edifícios no seu agenciamento interior convidavam sobretudo a formar estruturas quádruplas que dividiam a totalidade em 4 partes iguais: as 4 regiões da rosa dos ventos, as 4 estações do ano, as 4 idades da vida, os 4 elementos (2 superiores e 2 inferiores), os 4 humores, as 4 virtudes cardeais e outros ainda. (Com os Cristãos foi também os 4 rios do paraíso, os 4 evangelistas, etc.) Para espaçar estes grupos em 4, empregava-se as 4 paredes interiores dum compartimento, os 4 lados exteriores dum sarcófago, os 4 ângulos duma parede, dum tecto ou dum mosaico”, palavras de W. HÜBNER, *L’importance et l’extension de la cosmologie à l’époque impériale romaine*, pp.34-38.

²¹⁰ *Planete*, termo grego que significa ‘vagabundo’, ‘errante’.

²¹¹ Sobre os nomes dos dias da semana e a propósito de Martinho Dumense, diz M.J.MACIEL: “O português é, de entre as línguas latinas e germânicas, a única que refere os dias da semana como segunda-feira, terça-feira ... sexta-feira. Trata-se da tradução das designações litúrgicas *secunda feria*, *tertia feria* ... *sexta feria*, provenientes do facto de se considerar o Domingo (*Dies Dominicus*, Dia do Senhor) como momento fundamental da semana, dia em que Cristo ressuscitou (...). Foi esta a catequese que foram desenvolvendo vários Padres da Igreja nas suas *Homiliae*, explicando também que Deus, quando criou o mundo, chamou aos dias primeiro, segundo, terceiro ... e não do Sol, da Lua, de Marte”, in *Os Suevos na Galécia e na Lusitânia*, p.228.



Fig. 35: Itálica, a representação dos dias da semana, séc. II.

A utilização do tema cosmológico nos pavimentos aponta para um valor plástico assente no entendimento de que o Cosmos “na sua origem, designava a beleza e a ordem do céu estrelado”²¹².

A acentuada frequência do tema na musivária põe em evidência o acolhimento da cosmovisão ptolomaica no contexto romano, em época imperial, mas não esclarece a questão de fundo: qual a razão da escolha de imagens de uma específica tipologia arquitectónica para dar enquadramento estrutural a esta ou outras representações musivas?

²¹² Cfr. HÜBNER, *L'importance et l'extension de la cosmologie à l'époque impériale romaine*, p.34.

O acolhimento do tema crenelado responde à idiossincrasia romana, um especial modo de estar, de reagir, assim caracterizado por P.GRIMAL: “mesmo no tempo das suas vitórias mais recuadas, os Romanos sempre se sentiram cercados. As suas conquistas destinavam-se a manter à distância um provável e temido agressor. Roma não teve um nascimento feliz, um desenvolvimento tranquilo, mas sim a desconfiança de um povo em guerra contra uma natureza hostil, inquieto pela sua segurança e escudado perante o mundo”.²¹³

Este modo de estar “inquieto pela sua segurança e escudado perante o mundo” transparece em VITRÚVIO quando afirma que a defesa tem por finalidade a “rejeição contínua do ataque dos inimigos”.

A preocupação com a segurança é enfatizada pelo arquitecto augustano ao dar a primazia às obras da *defensio* em detrimento dos outros dois tipos de obras públicas que elenca: as determinadas pela religião (*religio*) ou pela utilidade pública (*opportunitas*) .

VITRÚVIO afirma que é “próprio da defesa a disposição das muralhas, torres e portas”²¹⁴ e sendo assim, tem coerência que este povo inquieto pela sua segurança vá buscar, ao mundo helenístico, as imagens creneladas, imagens protectoras, para as fixar nos seus pavimentos.²¹⁵

O valor protectivo do tema artístico agradava ao mundo romano, eivado da dimensão mitológica característica dos quadros mentais antigos; por sua vez, a originária conotação ao núcleo urbano, à cidade, à *polis*, agradava ao programa político de Augusto.

²¹³ In *A Civilização Romana*, p.14.

²¹⁴ M.J. MACIEL, *Vitrúvio – Tratado de Architectura*, p.40.

²¹⁵ *Ibidem*: “As partes da própria architectura são três: edificação, gnmónica, mecânica. A edificação, com efeito, é dividida em duas partes, uma das quais consiste na instauração dos recintos fortificados (*moenia*) e das obras comuns nos lugares públicos; a outra diz respeito ao levantamento dos edifícios privados. Por sua vez, as obras comuns públicas dividem-se em três classes, sendo a primeira a defesa, a segunda a religião e a terceira a utilidade pública. É próprio da defesa a disposição das muralhas (*muris*), das torres (*turris*) e das portas (*porta*), tendo em vista a rejeição contínua do ataque dos inimigos.” (Vitrúvio, 1,3,1).

Augusto não descurou o contexto extraurbano, porque promoveu a exploração organizada de *fundus* através de complexos agro-pecuários (*uillae*) que à *pars fructuaria* e à *pars rustica* juntavam a função residencial; contudo, o eixo essencial do seu programa era outro: assentava na criação de urbes (elemento essencial da vida romana) concebidas à imagem de Roma – a *ciuitas* e o *municipium*.

A relação das imagens creneladas com a fundação das cidades é também sustentada no texto vitruviano: “Quando ... se verificar o requisito da salubridade dos recintos urbanos a levantar ... deverão ser construídos, então, os fundamentos das torres e das muralhas”(1,5,1).

A partir de Augusto, as imagens de muralhas, torres e portas têm grande acolhimento, ou seja, os pavimentos ganham bordaduras defensivas ao momento em que o *Princeps* traz a paz ao perturbado mundo romano.

As molduras creneladas tal como outras de temática diferente são o remate, o enquadramento unitário do diversificado conteúdo representacional do campo dos mosaicos.

Unitariamente emolduradas as composições de superfície ficam receptivas à temática geométrica, figurada ou fitomórfica e, por isso, reflectem o modo de ser romano, o modo tolerante, aberto a todas as diversidades étnicas, culturais das várias regiões do Império.

No entanto, as molduras preenchidas com o tema da muralha diferem substancialmente de quaisquer outras, porque apresentam uma notável expressão de semelhança entre as imagens representadas e o seu significado.

Nesta relação de semelhança entre o significante (muralha) e o significado (limite urbano, limite), nesta coerência arquitectónica em que a forma segue a função, radica o carácter singular, o especial valor icónico das representações do tema na cercadura exterior dos mosaicos romanos.

Estas bordaduras têm por maiores centros de produção Pompeios e Óstia dado que os primeiros modelos têm origem itálica, como é o caso dos dois mosaicos de Cremona a seguir ilustrados.



Fig.36: Cremona, mosaico itálico em técnica branca e negra, séc. I d.C.

Mosaico pavimental doméstico, encontrado na via Cadolini e conservado no Museu de Cremona (Fig.36).²¹⁶

Uma faixa de tesselas negras apresenta nos seus cantos 4 torres de cor branca com uma abertura assinalada a negro e apresenta em um dos lados uma porta; uma linha crenelada liga aquela faixa à composição de superfície; esta, preenchida com uma representação do labirinto, contém um policromo painel central com a figuração de Teseu e do Minotauro.

Sobressai neste mosaico a síntese artística: a linha crenelada sugere a linha reversível de torres vista na iconografia helenística (Fig.19) mas distancia-se pela colocação interior; a ela acresce a banda negra que ao ser interrompida por torres e uma porta se apresenta como uma imagem do muro.

²¹⁶ N.DEGRASSI, *Cremona*, pp.285-286; W.A.DASZEWSKI, *La mosaïque du Labyrinthe de Cormerod*, 1974, Berlim.

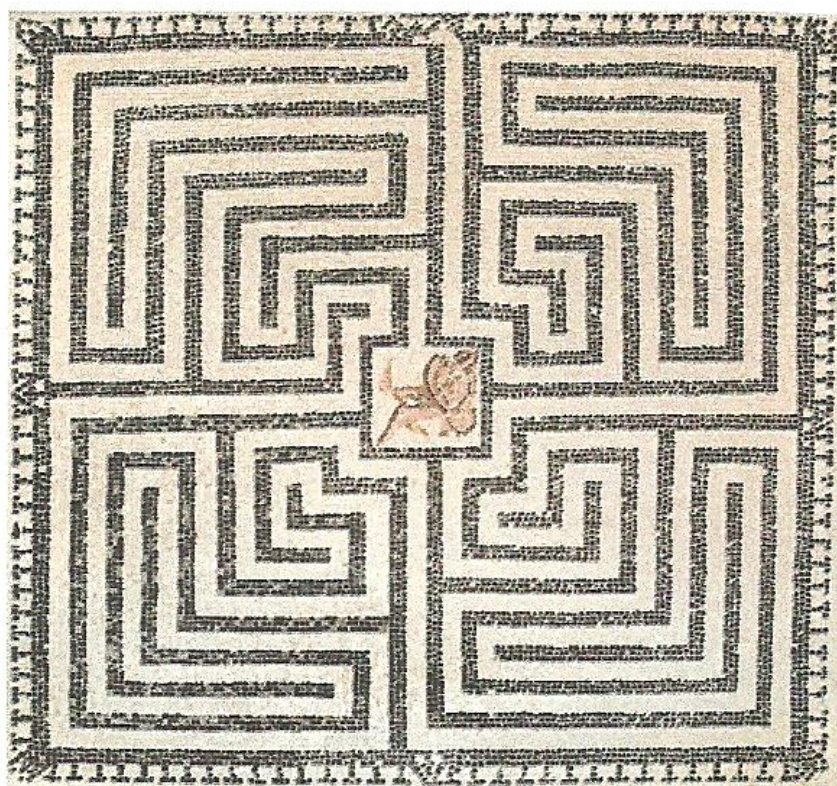


Fig. 37: Calvatone, mosaico itálico em técnica branca e negra, séc. I d.C.

Conservado no Museu Arqueológico de Piadena, o mosaico acima ilustrado é procedente de um triclinio da denominada Casa do Labirinto, em *Bedriacum* (Calvatone).²¹⁷

Este pavimento de Cremona, de 25-50 d.C., mostra um labirinto em branco e negro, ocupado pelo tema policromo de Teseu e o Minotauro no centro da composição; é contornado por uma linha de ameias em T interrompida por portas nos lados do mosaico e interrompida por torres nos ângulos da bordadura.

²¹⁷ N.DEGRASSI, *Cremona*, pp.285-286.

Em múltiplas variantes e excepcionalmente com salpicos de cor, o tema estende-se a outras províncias do mundo romano, *v.g.*, Filipos (Grécia) ou África do Norte com uma cronologia que vai do século I até ao final do século III d.C.

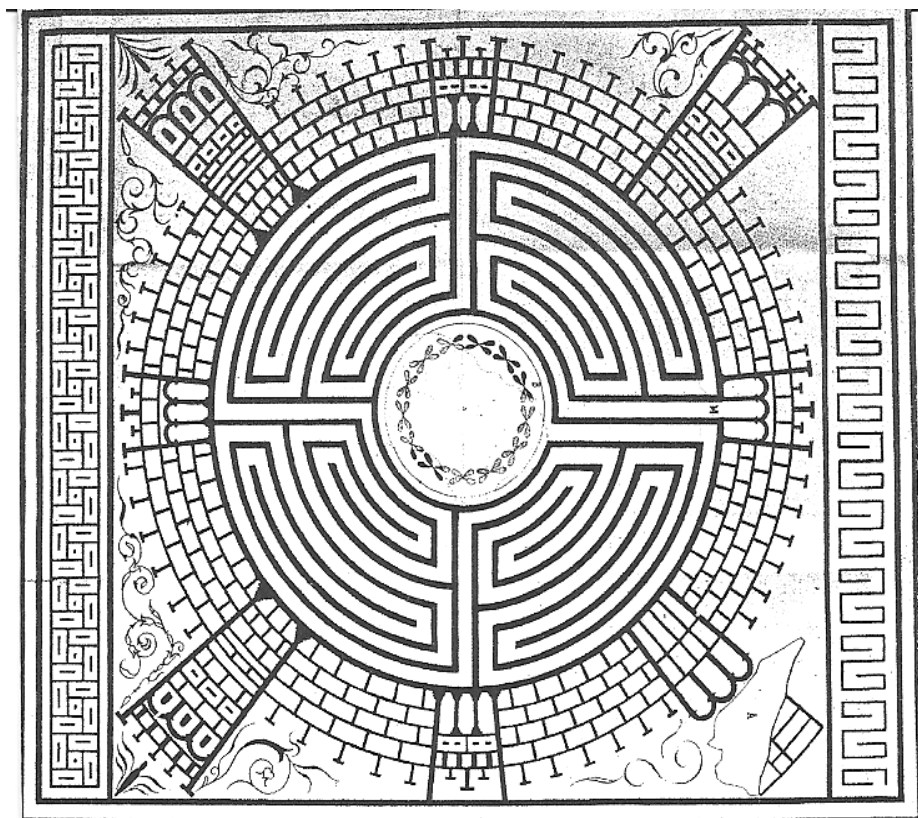


Fig.38: Verdes (Gália), mosaico bicromo de finais séc.II d.C. ²¹⁸

Uma larga banda branca delimitada por duas faixas negras forma a bordadura do tapete rectangular.

O campo do mosaico apresenta, em técnica branca e negra, a representação de um labirinto circular, centrado por um medalhão e

²¹⁸ In *Recueil Général des mosaïques de la Gaule, II-Province de Lyonnaise*, Jean-Pierre DARMON e Henri LAVAGNE, pp.44-45.

flanqueado por uma faixa de meandros fraccionados e por uma faixa de espartaria.

A técnica bicroma é quebrada pelo filete vermelho que delimita o deteriorado medalhão central; em torno deste, a composição organiza-se radialmente em quatro quadrantes de círculo preenchidos com meandros; esta representação do labirinto é contornada por aparelho isódomo com merlões em T guarnecido por oito torres.

As torres orientadas para os ângulos da composição apresentam maior altura e uma arcada encimada por merlões em T.

Segundo o desenho ilustrado, dentro dos ângulos do tapete um motivo evoca a palmeta e as torres são ladeadas de folhagem de acanto.

Neste mosaico da Gália, sobressai a representação da muralha sob forma realista e a sua ligação orgânica ao labirinto, factores que se apresentam como característicos da representação em *romano more*; desta se excepçiona a subtil quebra na bicromia branca e negra e a dimensão naturalista vertida nos motivos vegetais da folhagem e da palmeta; esta última evoca a *consuetudo graeca* das bordaduras creneladas.

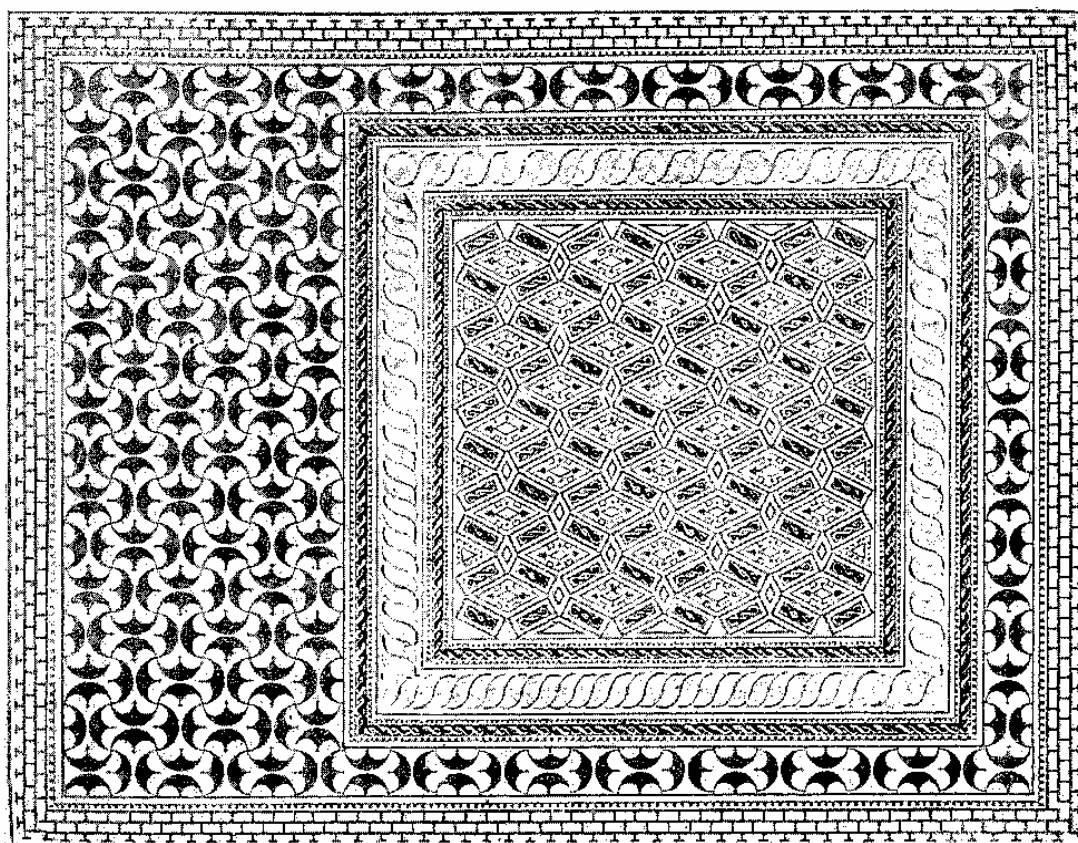


Fig.39: Villa de Flissen (Friburgo), mosaico bicromo do séc. II ²¹⁹

O aparelho isodómo com merlões ocupa a bordadura do mosaico; a composição de superfície desenvolve-se a partir de um único motivo que forma ondas de peltas interrompidas por um painel descentrado, preenchido com uma composição losangular que cria um efeito de relevo.

A linguagem iconográfica do tema da muralha apresenta-se aqui com o máximo esquematismo sem colidir com o realismo da imagem do muro: as fiadas de rectângulos que configuram o aparelho isódomo.

²¹⁹ In *Die Römischen Mosaiken in Deutschland*, K.PARLASCA, pp.129-131.

Estas três ilustrações apresentam um modo novo no tratamento plástico do tema, evidenciando um grande distanciamento dos mosaicos de Sófilo, de Delos bem como do mosaico de Elche.

O inovador tratamento plástico é seguido em todo o Império; por isso, destacamos a Hispânia, onde as cercaduras arquitectónicas também tiveram grande circulação e são exemplificativas da representação (e evolução) do tema da muralha em *romano more*; modo este que reflecte o espírito romano em imagens da arquitectura da *defensio*, porque *defensionis est murorum turriumque et portarum ratio*.

2. A representação em *romano more*

“Supra nucleum ... exacta pavimenta struantur siue sectilia seu tesserais”

(Vitrúvio,7,1,3)

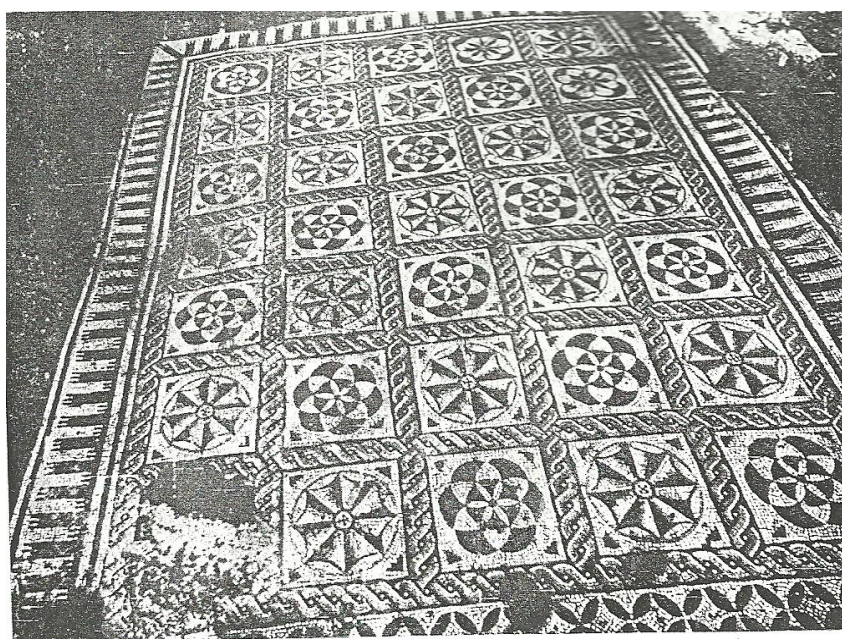


Fig.40: Itálica, mosaico bicromo do séc.II

Trata-se de um pavimento de uma cidade *“concebida y realizada en grande, con generosidad y hasta con derroche de espacio”*. Assim fala Garcia y Bellido a propósito de Itálica, berço de Trajano e Adriano, e acrescenta: *“Un Romano de la misma Roma o un itálico en general, que llegase a Italica a mediados del siglo II de la Era, habría de recibir fuerte impresión ...”*²²⁰.

²²⁰ A.GARCIA Y BELLIDO, *Origenes de la ciudad y su evolucion. Hacia las primeras grandes metropolis. Un esquema historico de la urbanistica en la Antigüedad*, 1958, p.135.

Forte impressão causa este mosaico procedente de Itálica²²¹, do século II²²², pela proximidade entre sua cercadura e a do mosaico de Sófilo (Fig.19), pelo paralelismo da linguagem iconográfica: as duas bordaduras apresentam representações que configuram uma linha reversível de torres estilizadas.

No entanto e diferentemente, neste mosaico de Itálica, as torres apresentam maior altura e carregam a substancial diferença: ocupam também os cantos da bordadura, como acontece, por exemplo, no mosaico lusitano de *Cantaber* (Fig.34).

Nos cantos, a colocação da torre em diagonal tem cronologia imperial, surge no século I d.C., porque, anteriormente, foram outras as soluções encontradas para o angular problema plástico.

Quando a musivária helenística deu acolhimento ao tema crenelado deixou duas alternativas: cantos livres, como se vê no mosaico de Sófilo ou cantos ornamentados com um motivo (Fig.23) que a arquitectura assíria utilizou, pelo seu valor protectivo, para encimar as suas portas: a palmeta.

Além da coerência semântica, a junção do motivo ornamental ao tema crenelado carregava uma dimensão naturalista que materializava o intento de revivificação, de retorno ao mundo da vida humana, das imagens transpostas das coberturas tumulares.

A partir do final do século II a.C. e até ao final da era republicana, uma sequência contínua de crenelações passa a contornar os cantos, como pode ver-se com grande clareza no frustrado ajustamento da sequência torreada do mosaico de Elche (Fig.24).

No século I d.C., surge nos cantos a torre em diagonal e assim percorre os mosaicos imperiais até ao momento em que o tema da

²²¹ Com paradeiro desconhecido.

²²² X. BARRAL I Altet et R. NAVARRO Saez, *Un motivo de orla italico. Las representaciones de murallas en los mosaicos romanos de Hispania*, pp.503-522.

muralha se transforma, renovando o seu conteúdo e ganhando o que a *consuetudo italica* sempre rejeitou: a expressão naturalista.

É a síntese das estilizadas imagens helenísticas e do modo romano que perpassa nesta bordadura arquitectónica que remata apenas três dos lados do campo do mosaico; o lado que resta está rematado por uma composição linear de semicírculos determinando quadrifólios. Sendo “ocorrente em decorações de superfície”²²³ como observa L.NUNES CORREIA a propósito deste tipo de motivo vegetalista, a associação do motivo do quadrifólio ao tema arquitectónico evoca as rosetas pintadas que animavam a base da coroa crenelada dos edifícios da Mesopotâmia.

O campo do mosaico adopta um esquema compositivo que se apresenta como uma síntese dos modos grego e romano: em vez de um painel central, desenvolve-se em cinco linhas de sete painéis alternadamente ocupados por círculos secantes determinando sexifólios ou por quadrantes de círculo determinando florões estilizados.

O tratamento da composição de superfície dá ao pavimento um sentido de *continuum* e a moldura apresenta-se como o necessário limite estrutural.

²²³ Licínia Nunes CORREIA, *Decoração Vegetalista nos Mosaicos Portugueses*, pp.54-56.

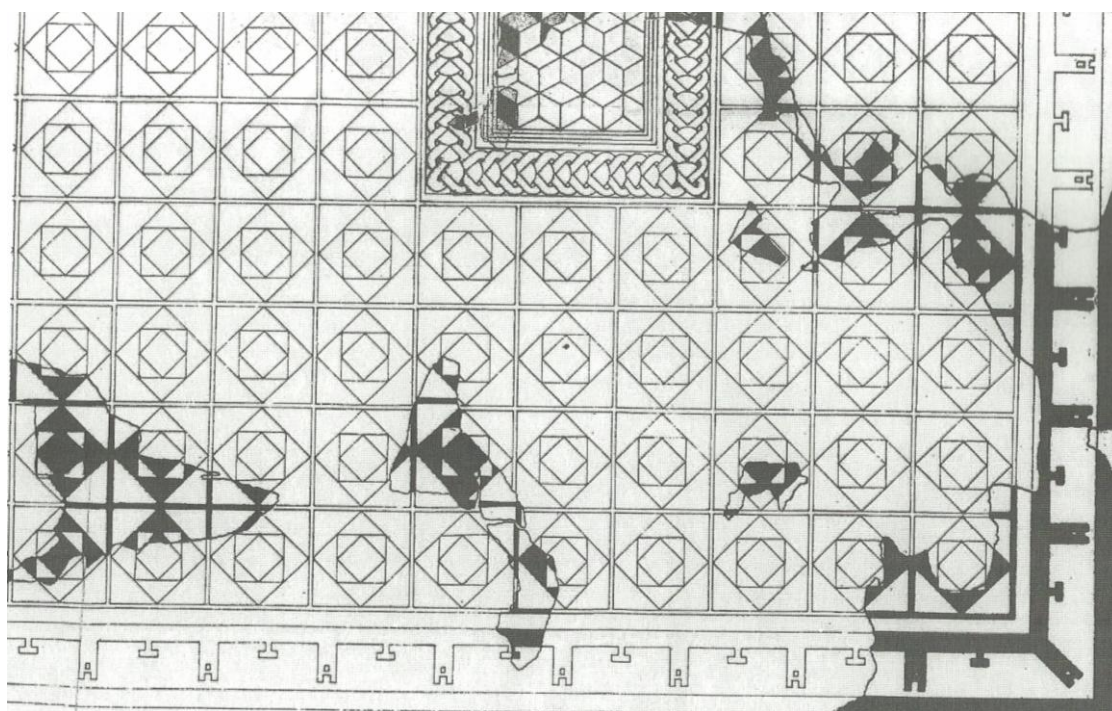


Fig.41: Huesca, mosaico bicromo do séc.II

Em técnica branca e negra, o mosaico acima ilustrado²²⁴ e conservado no Museu Arqueológico Provincial de Huesca, contém um painel descentrado e tratado em policromia (verde, vermelho, granada).

A cercadura arquitectónica é preenchida por uma linha de torres e merlões em T em oposição de cores; as torres apresentam aberturas e, nos cantos, colocam-se na diagonal.

O espaçamento das torres marca um distanciamento da moldura do mosaico anterior (Fig.40); este intento de configurar uma representação mais realista é confirmado pela introdução do merlão entre as imagens de torres.

²²⁴ F.TARRATS I BOU, *Mosaico con orla de muralla hallado en Huesca*, pp.139-152; BLÁZQUEZ MARTINEZ, LÓPEZ MONTEAGUDO, NEIRA JIMÉNEZ, SAN NICOLÁS PEDRAZ, *Hallazgos de mosaicos romanos en Hispania (1977-1987)*, pp.221-296.

O campo do mosaico desenvolve a sua temática geométrica através de uma composição em quadriculado; este esquema compositivo confere ao pavimento uma expressão continuidade, apenas interrompida, ou melhor, claramente acentuada, pela inclusão de um painel intencionalmente descentrado.



**Fig.42: Conímbriga, mosaico bicromo do séc.II
(Museu Monográfico de Conímbriga)**

O realismo vertido no mosaico de Huesca acusa maior expressão nesta moldura preenchida com uma linha de torres e merlões em T.²²⁵

Conservado no Museu Monográfico de Conímbriga, o mosaico da Fig.42 apresenta na moldura crenelada maior distanciamento dos dois mosaicos anteriores (já entre si distanciados), pelo maior intervalo entre torres com acrescido volume e pelas aberturas que contêm.

²²⁵ J.M.Bairrão OLEIRO, *O tema do labirinto nos mosaicos portugueses*, pp.273-278; *Mosaicos de Conímbriga encontrados durante as sondagens de 1899*, pp.67-158.

A estas diferenças junta-se outra: é introduzida a imagem do paramento do muro. Trata-se de um modo inovador – romano – na representação do tema da muralha, já visto no mosaico da *Villa* de Fliessen (Fig.39) ou em mosaico de Cremona (Fig.36).

Em faixa de fundo branco, um filete negro de três tesselas traça o aparelho isódomo coroado de merlões em T; o aparelho é interrompido por uma torre centrada em cada lado do mosaico e por uma torre colocada na diagonal nos cantos da bordadura.

A técnica branca e negra continua no campo do mosaico, dividido em quatro sectores com meandros e centrado por um pequeno e colorido painel com o busto do Minotauro.

Neste mosaico (tal como no ilustrado mosaico de *Cantaber*) o tratamento do tema da muralha apresenta-se em narrativa completa: torres, portas e muralha.

O esquematismo impresso nesta narrativa distancia-se do tratamento helenístico originário, caracterizadamente estilizado.

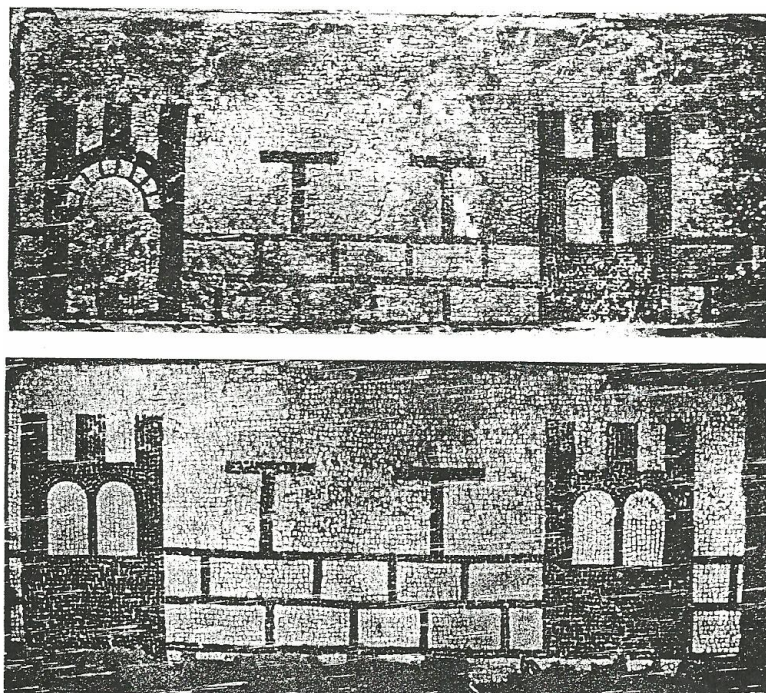
A representação do aparelho isódomo confirma a intenção de dar maior realismo à representação do tema; contudo, a forma própria aparelho confere notável esquematismo à representação.

O realismo esquemático prossegue na composição de superfície, pela representação de uma planta de um edifício, o labirinto; a representação do labirinto obedece a um esquema padronizado.²²⁶

Constata-se neste mosaico, tal como em outros atrás ilustrados uma associação de temas da arquitectura.

²²⁶ V. Anthony PHILLIPS, *The topology of roman mosaics mazes*, pp.321-329.

A notável frequência da associação dos temas da muralha e do labirinto sugere uma relação nos respectivos valores semânticos de que se falará adiante.



**Fig.43: Pamplona, fragmentos de mosaico de Pamplona de finais séc.II
(Museu de Navarra)**

No que resta deste mosaico de pavimento de Pamplona²²⁷, de finais do século II, pode observar-se uma linguagem plástica próxima da vertida no anterior mosaico de Conímbriga: imagens do muro com merlões, de portas e de torres, em técnica branca e negra.

A dupla fiada de aparelho isódomo é encimada por merlões em T e é interrompida por torres ou torre e uma porta; a porta apresenta um grande vão com arco de meia volta, formado por uma faixa de oito

²²⁷M^aAngeles MEZQUÍRIZ, *Notas sobre la antigua Pompaelo*, pp.237-265; J.M.BLÁZQUEZ Martínez et al., *Mosaicos de Navarra*, pp.54-56; Fidel FITA, *Mosaicos romanos de Pamplona.Variedades III*, pp.426-450.

aduelas brancas e encimado por três merlões dispostos de modo perpendicular; as torres apresentam perfil rectangular e aberturas arqueadas rematadas por merlões idênticos aos da porta.



Fig.44: Tarragona, mosaico bicromo do séc.II

Pavimento do século II, procedente de Tarragona conservado no Museu Arqueológico de Barcelona.²²⁸

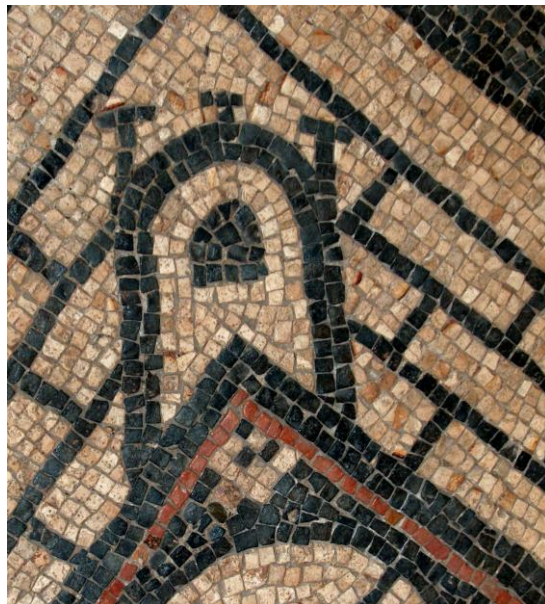
Em técnica branca e negra, a muralha encimada por merlões é formada por três fiadas de rectângulos sobrepostos, com fundo branco; traçados com filete negro configuram o aparelho isódomo que contorna todos os lados do mosaico; cada lado apresenta no seu centro uma torre e cada canto apresenta uma torre na diagonal.

²²⁸ Manuel BERGES e Rosario NAVARRO, *Un mosaico romano con tema de muralla en Tarragona*, pp.129-135; Xavier BARRAL I Altet e Rosario NAVARRO Saéz, *Un motivo de orla italico. Las representaciones de murallas en los mosaicos romanos de Hispania*, p.507.

Fig.45: Torre angular de Tarragona

As torres angulares distinguem-se pela maior altura e todas apresentam igual perfil curvo da parte superior, similar ao das suas aberturas, assinaladas por um espaço negro semicircular.

Excepcional nota de cor é introduzida numa fina linha de tesselas vermelhas que faz a ligação com o campo do mosaico.



Em branco e negro, a composição de superfície desenvolve-se em esquema linear de círculos secantes brancos determinando quadrifólios intervalados por quadrados côncavos preenchidos por um quadrado branco com cinco pontos negros.



Fig.46: Torre angular de Conímbriga

O tratamento iconográfico da cercadura arquitectónica aproxima-a das molduras dos dois mosaicos de Conímbriga (Fig.34, Fig.42) pela expressão do aparelho isódomo, pelo protagonismo da imagem do muro.

Contudo, neste mosaico de Tarragona, as torres apresentam menor volume e o aparelho apresenta maior superfície; a expansão da imagem do muro aponta para um valor semântico deslocado da imagem da torre.

O campo do mosaico apresenta um carácter de continuidade, quer pelo esquema compositivo adoptado – linear – quer pela escolha do tema dos círculos secantes.

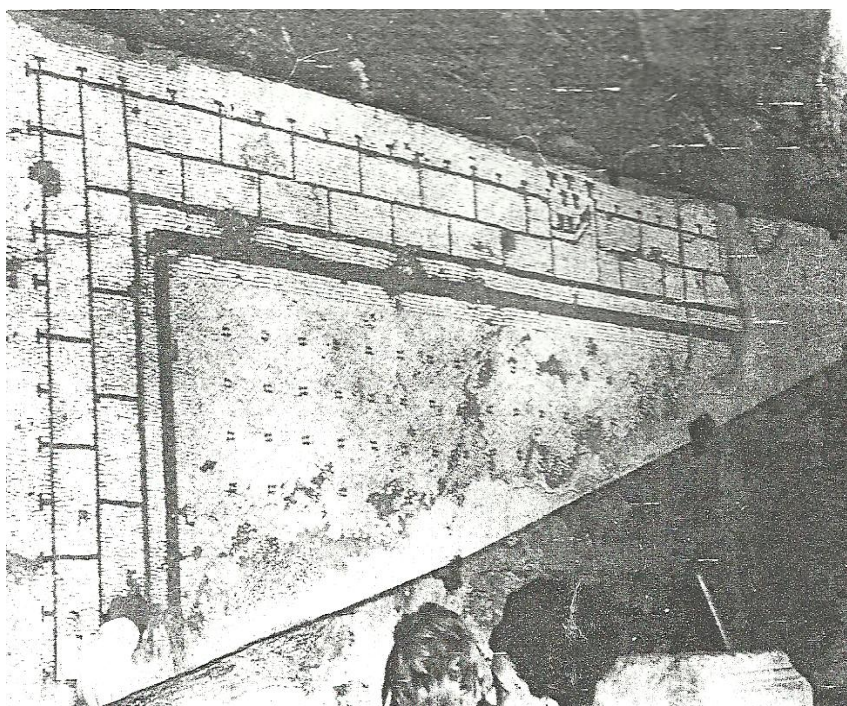


Fig.47: Caldes de Montbui (Barcelona), mosaico bicromo do séc. II

Também neste mosaico é figurado o paramento de um muro por meio de fiadas de rectângulos e quadrados que configuram aparelho isódomo irregular e que se apresenta coroado por merlões em T.

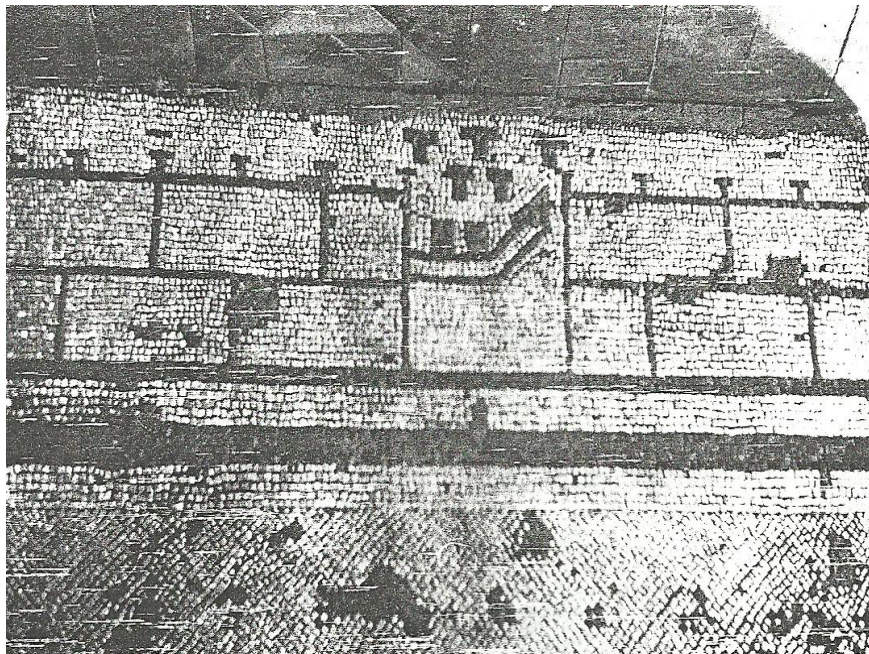


Fig.48: Caldes de Montbui (Barcelona): a imagem da torre

Na parte que resta do pavimento ilustrado na Fig.48²²⁹, uma torre de perfil quadrado com merlões mais pesados do que os do aparelho apresenta-se no centro de um lado do mosaico.

A técnica branca e negra continua no campo do mosaico, cujo fundo branco acolhe uma composição de linhas de cruces de quatro tesselas negras.

Sobressai neste mosaico o maior relevo do aparelho isódomo; tal relevo é acentuado no mosaico seguinte.

²²⁹Xavier BARRAL I Altet e Rosario NAVARRO Saéz, *Un motivo de orla italico. Las representaciones de murallas en los mosaicos romanos de Hispania*, p.506.



Fig.49: Itálica, Casa dos Pássaros: a orla bicroma

Mosaico de Itálica da segunda metade do século II, conservado *in situ* na Casa dos Pássaros, em Itálica.²³⁰

Os vocábulos arquitectónicos acusam a evolução da linguagem iconográfica: nesta cercadura arquitectónica, a imagem da torre perde expressão na composição linear branca e negra.

No contorno do campo do mosaico, o aparelho isódomo é coroado de merlões em T e interrompido em dois dos lados por uma porta com tripla abertura semicircular.

A temática geométrica do campo do mosaico desenvolve-se radialmente a partir de um florão inscrito num círculo e prossegue em quadrados na diagonal e estrelas de losangos de oito pontas que, pelo efeito de relevo criado, determinam sólidos.

²³⁰Xavier BARRAL I Altet e Rosario NAVARRO Saéz, *Un motivo de orla italico. Las representaciones de murallas en los mosaicos romanos de Hispania*, p.516; GARCÍA Y BELLIDO, *Colonia Aelia Augusta Italica*, fig.22; Julio CARO Baroja, *España primitiva y romana*, Barcelona, 195, fig.318.

À canónica bicromia da moldura arquitectónica contrapõe-se a alargada policromia do campo do mosaico: vermelho, amarelo e rosa animam a temática geométrica.

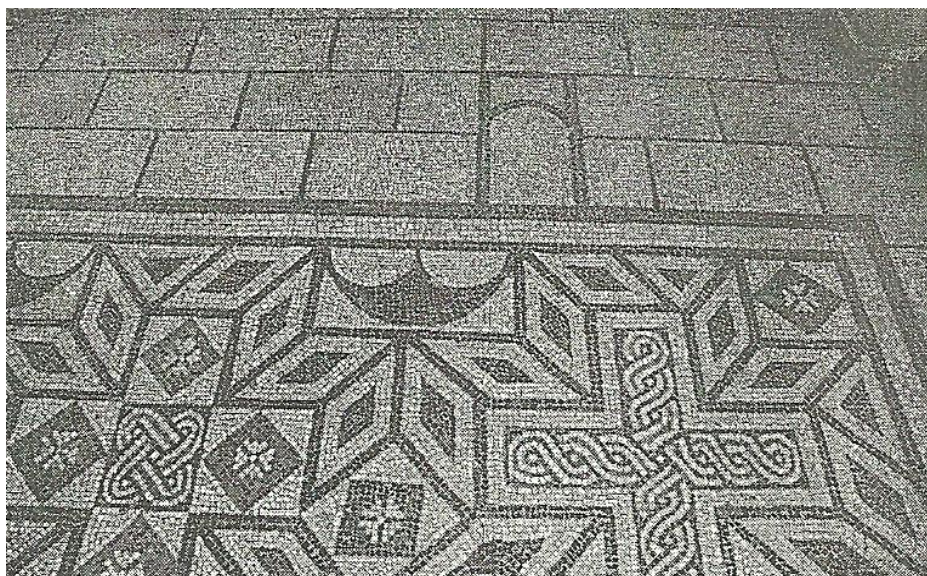


Fig.50: Itálica, mosaico da segunda metade séc.II (Colecção Condessa deLebrija)

Este pavimento procedente de Itálica está estilisticamente muito próximo do mosaico anterior e tem idêntica cronologia.²³¹

As semelhanças ocorrem no bicromatismo e na linguagem da moldura arquitectónica de contorno perimetral e prosseguem na rica policromia da temática geométrica da composição de superfície.

O esquema compositivo do campo do mosaico parte de uma cruz de tranças de duas pontas, centro da organização radial dos motivos geométricos: losangos, quadrados e cruces, por modo a criar um efeito de relevo.

A moldura distingue-se da moldura da ‘Casa dos Pássaros’: num dos lados do mosaico, uma porta arqueada e coroada com merlões apresenta-se descentrada.

²³¹ Maria Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ, *Mosaicos hispano-romanos con representaciones de murallas*, pp.836-838.

O paramento do muro apresenta-se claramente como o centro da representação da moldura e o seu tratamento realista conjuga-se com o esquematismo inerente à configuração do aparelho isódomo.

O pormenor da porta descentrada aponta para a sobrevalorização da representação do muro; a imagem da torre não perde importância no modo romano mas o muro ganha o seu valor próprio; o tratamento do tema em *romano more* centra a representação no paramento do muro; tratamento deste com realismo e simultaneamente com esquematismo aconselhado pela imagem própria do aparelho.

Nota-se o distanciamento das figuras estilizadas e torreadas da musivária helenística; no mosaico romano, a idealização vertida nas imagens estilizadas da torre cede o passo ao realismo da imagem mais volumosa da torre que expõe as suas aberturas; contudo, o realismo caracteriza-se pelo esquematismo.

A narrativa completa (muro, torres e portas) dada ao tema da muralha pelo tratamento romano aponta para uma característica da arte romana: a *ratio* arquitectónica que preside à sua produção artística.

Deste conjunto de mosaicos emerge a representação em *romano more* e a sua evolução: a idealização vertida pelo tratamento estilizado da imagem da torre (como único vocábulo na representação do tema da muralha) cede o passo a um estilo que procura dar realismo à representação.

Esta procura leva ao maior volume da imagem torreada que passa a apresentar as suas aberturas e leva a que a colocação de torres seja intervalada pela representação do muro.

O espaço entre torres vai aumentando num crescendo que confere ao muro maior protagonismo na representação do tema arquitectónico; tal crescendo chega à exclusão da representação da imagem da torre.

A sobrevalorização da imagem do muro não colide com o realismo da representação mas apresenta notável dimensão de esquematismo por força da própria configuração do aparelho isódomo (muro).

O realismo esquemático afasta, *ipso facto*, qualquer tratamento naturalista e vai ao encontro do que se pretende nestas representações: imagens estandardizadas, padronizadas de arquitecturas reais.

É a *ratio* arquitectónica que preside na representação em *romano more*: enquanto a musivária helenística vai buscar a imagem de uma arquitectura (torre) e a ‘desrealiza’ para dar expressão plástica a um poder divino – protecção da vida (no quotidiano humano, no contexto doméstico) – a musivária romana toma outro caminho.

Dá continuidade à mensagem helenística e acolhe o significante de protecção divina (a torre) mas retira-lhe o tratamento estilizado, a idealização e coloca-a no mundo real, vinculando-a à sua matriz arquitectónica.

Trata-se de uma visão bem mais terrena, menos espiritual, mais voltada para o Aquém do que para o Além: cumpre o intento helenístico de revivificação do tema das coberturas funerárias, mas dá-lhe outro vigor, outra expressão plástica, não mais idealizada mas antes realista, ou seja, integra-a no seu contexto natural, real, a arquitectura.

Na musivária helenística, a torre era a única protagonista e sujeitava-se a tratamento estilizado; na representação romana, o tema da muralha opta pela expressão realista, vertendo uma narrativa completa (muro, torres e portas) e evoluindo para a narrativa simplificada contida na exclusiva representação do muro.

Esta evolução iconográfica apresenta, sustenta, a *ratio* arquitectónica que atravessa e caracteriza a produção artística romana; o desvanecimento daquela *ratio* trará consigo o desvanecimento da dimensão romana, da romanidade, da produção artística.

Ao tempo do surgimento das bordaduras creneladas romanas, aparecem, no mesmo contexto itálico, outras orlas de inspiração arquitectónica.

Os dois tipos de cercaduras usam vocábulos colhidos da arquitectura e expressam, em similar modo, a função de limite do espaço de representação, a função de enquadramento do campo do mosaico.

Ambos tipos de molduras serão objecto de uma evolução de pendor naturalístico; contudo, a evolução determinará diferentes consequências: um esmorecerá e o outro sobreviverá por longo tempo; sobreviverá o que apresenta imagens não vinculadas à arquitectura da *defensio*.

Desvinculadas da arquitectura da *defensio* são as molduras que vão buscar os vocábulos arquitectónicos a uma estrutura arquitectural, a estrutura de sustentação; trata-se das molduras porticadas, das bandas exteriores do campo do mosaico preenchida com linhas de arcos e arcadas que contornam perimetralmente o mosaico, que dão enquadramento às representações musivas (Figuras 51- 54).

A distinta matriz arquitectural exclui, naturalmente, a junção dos dois tipos de molduras no mesmo grupo; a distinta duração indica que, não obstante terem similar carácter arquitectónico, não têm o mesmo valor semântico.



Fig.51: Itálica, Casa de Neptuno, mosaico bicromo com orla de ogivas, séc. II

Em estilo branco e negro, este mosaico da Casa de Neptuno (Itálica) apresenta na bordadura uma linha de semicírculos secantes e tangentes determinando ogivas²³², em oposição de cores.

A composição de superfície preenchida com motivos nilóticos mostra o sentido da espacialidade e a adaptação do repertório figurado à técnica branca e negra. Mosaico de finais do século II.²³³

²³² ‘Ogiva’ é o termo consagrado pelo léxico musivário tendo em conta a forma do motivo, semelhante ao “arco de reforço estendido diagonalmente sob as abóbadas para as aliviar”; com estas palavras FOCILLON define uma estrutura arquitetural, que começou por ser um ornamento da arquitectura arménia antiga e que foi ‘descoberta’, no final do século XI, quando passou a ter a função de sustentação da cobertura. V. Henri FOCILLON, *Arte do Ocidente-a idade média românica e gótica*, p.65.

²³³ António BLANCO FREJEIRO, *Corpus de Mosaicos Romanos de España – Mosaicos Romanos de Itálica*.



Fig.52: Cerro da Vila (Vilamoura), mosaico bicromo com orla de ogivas, séc. III

Em Cerro da Vila (Vilamoura), na Casa dos Mosaicos, uma orla de ogivas contorna a composição de superfície de temática geométrica desenvolvida com estrelas de quatro pontas e quadrados sobrepostos. Mosaico do século III.²³⁴

²³⁴ M.L.E.V.A.SANTOS, *Arqueologia romana do Algarve*, pp.179-184; J.L.MATOS, *Cerro da Vila, escavações em 1971*, pp.201-214.



Fig.53: Pisões, o arco de volta perfeita

Este mosaico de finais do século III, começos do IV, conservado *in situ* na *Villa* de Pisões (Beja)²³⁵, apresenta na bordadura uma faixa branca onde um filete negro de duas fiadas de tesselas traça uma linha de semicírculos secantes determinando ogivas contíguas, assentes em um dos filetes que delimitam a composição, com idêntico traçado e a mesma cor.

Em técnica policroma, o campo do mosaico acolhe uma composição geométrica que é o reflexo, no pavimento, dos pintados caixotões dos tectos planos ou abobadados.

²³⁵Fernando Nunes RIBEIRO, *A Villa Romana de Pisões*; Maria Luisa Vargas COSTA, *Contribuição para o estudo de alguns mosaicos da Villa Romana de Pisões*, pp.108-109; J.M.Bairrão OLEIRO, *Mosaico Romano*, pp.111-127; Luís CHAVES, *Mosaicos lusitano-romanos em Portugal*, pp.56-60; João Mário Lopes SARDICA, *Alguns subsídios para o Estudo dos Mosaicos de Pisões*, pp.63-67.



Fig.54: Conímbriga, a arcada na bordadura do mosaico, séc. III

Conservado *in situ* na ‘Casa dos Esqueletos’²³⁶, este mosaico de Conímbriga (*intra muros*) apresenta como moldura exterior uma faixa de fundo branco preenchida com uma linha de arcadas que se apresenta delineada por um filete de tesselas negras e tem os intervalos ocupados por rectângulos direitos negros.

²³⁶J.M.Bairrão OLEIRO, *Mosaico Romano*, pp.111-127; Jorge ALARCÃO, Robert ETIENNE, *Conimbriga, ville de Lusitanie*, em *Latomus*, XXXVIII, 4, Bruxelles, 1979, pp.877-890.

Como já foi dito, as cercaduras porticadas e as preenchidas com o tema da muralha têm função idêntica: apresentam uniformidade no modo de inserção dos motivos arquitectónicos e recorrem a diferentes motivos de inspiração arquitectónica para delimitar, assinalar perimetralmente, o espaço compositivo.

A utilização de tais motivos para tal função é reveladora *ratio* que preside à expressão artística em *romano more*, podendo dizer-se com M. WHEELER que para se estudar qualquer faceta da experiência romana tem de fazer-se referência às estruturas arquitectónicas.²³⁷

A *ratio* arquitectónica leva a musivária romana a distinguir a função do pavimento (estrutura base do edifício) da função das outras estruturas arquitecturais.

Como parte visível da estrutura base da construção e tendo em conta o princípio do *decor*, princípio que estabelece o que é conveniente (*quod decet*), o mosaico pavimental vai procurar adequar a decoração do pavimento à sua funcionalidade (*utilitas*).

Na observância desse cânone de conveniência formal²³⁸ vai privilegiar o tratamento plano, bidimensional, ficando reservado à parede, foco natural da visão, o tratamento tridimensional próprio da pintura.

Assim limitado no exercício das capacidades picturais adquiridas em tempo helenístico pela descoberta do *tessellatum*, o mosaico subirá à parede para destronar a pintura (*coepimus et lapide pingere*²³⁹); e aí será utilizado, na Antiguidade Tardia, para efeitos didáticos, para fixar, mural e tesseladamente, as mensagens da religião do Império romano,

²³⁷“Es justo decir que no puede estudiarse ninguna faceta de la experiencia artística romana, de sus logros, sin hacer referencia a las estructuras arquitectónicas, con su vigorosa «razón» todavía poco preparada para la fantasía”, escreveu Mortimer WHEELER, *El arte y la arquitectura de Roma*, Barcelona, 1995, p.11.

²³⁸ “O decoro é o aspecto irrepreensível das obras, dispostas com autoridade através de coisas provadas. Consegue-se pelo cumprimento de um princípio, que em grego se diz *themathismos*, segundo costume ou naturalmente” (*De arch.*,1,2), in *Vitrúvio – Tratado de Arquitectura*, pp.38-39.

²³⁹ PLÍNIO, NH,36,47.

oficialmente admitida por Constantino e universalmente imposta por Teodósio.

No pavimento, o mosaico organizará racionalmente a distribuição das suas composições unitárias em função da utência do espaço, distinguindo os espaços de circulação dos espaços de descanso, os espaços privados dos espaços sociais.



Fig.55: A organização bipartida do pavimento de um *cubiculum*

A organização do mosaico ilustrado nas Fig.54 e Fig.55 distingue o espaço de descanso do espaço de circulação, por meio de duas composições; organização bipartida não colide, não anula o carácter unitário de cada tapete musivo, cabendo à zona do leito um esquema linear e à zona de circulação um esquema radial.

A frequência acentuada de composições radiais (v.Fig.34) aponta para um gosto romano que parece assentar, na conjugação do carácter unitário à expressão decorativa; assim, não se estranha a origem itálica de um esquema radial musivo, inspirado na arquitectura, e abaixo ilustrado.



Fig.56: Mérida, o esquema a compasso

A organização dos motivos da composição de superfície deste mosaico emeritense obedece ao esquema denominado ‘a compasso’ ²⁴⁰ ; trata-se da transposição para o pavimento do esquema de decoração das coberturas em abóbada circular.

O esquema compositivo desenvolve-se a partir de um círculo central rodeado de semicírculos e quadrantes de círculo; como o tipo de abobadas visado se destinava a espaços de pequenas dimensões, o esquema original tinha forma quadrada e dimensões reduzidas.

Este mosaico branco e negro apresenta-se como uma variante do esquema itálico, acolhendo temática exclusivamente figurada, repartida pela representação de Apolo, das Musas ou dos ciclos estacionais.²⁴¹

²⁴⁰ FERNANDEZ-GALIANO, *Mosaicos hispánicos de esquema a compás*, p.50.

²⁴¹ V. Lorenzo ABAD Casal, *Iconografía de las estaciones en la musivaria romana*, pp.11-28.

O tipo de cobertura visado exigia espaços de pequenas dimensões e, por isso, o esquema original tinha forma quadrada, medidas reduzidas e baseava-se num círculo central rodeado de semicírculos e quadrantes de círculo. Datação²⁴²: meados do século II.



Fig.57: Pisões, o esquema a compasso

Conservado *in situ* na *Villa* de Pisões, o esquema a compasso do mosaico ilustrado²⁴³, acusa a cronologia tardia, século IV, mas observa as linhas mestras do esquema itálico originário.

²⁴²António BLANCO FREJEIRO, *Corpus de Mosaicos Romanos de España – Mosaicos Romanos de Mérida*.

²⁴³Fernando Nunes RIBEIRO, *A Villa Romana de Pisões*; Maria Luisa Vargas COSTA, *Contribuição para o estudo de alguns mosaicos da Villa Romana de Pisões*, pp.108-109; J.M.Bairrão OLEIRO, *Mosaico Romano*, pp.111-127; Luís CHAVES, *Mosaicos lusitano-romanos em Portugal*, pp.56-60; João Mário Lopes SARDICA, *Alguns subsídios para o Estudo dos Mosaicos de Pisões*, pp.63-67.

Em fundo branco, a composição de superfície quadrada, centrada em um círculo, desenvolve-se em segmentos circulares, formando quadrantes de círculo nos cantos e semicírculos nos lados.

Em técnica policroma, os motivos geométricos, vegetais e figurados distribuem-se pelos espaços agenciados: o círculo central é decorado com triângulos, de cores alternadas, determinando um hexágono; a temática vegetal ocupa os quadrantes de círculo e a figuração é reservada para os semicírculos laterais; uma trança de dois cordões liga e enlaça os segmentos circulares.

O esquema de Pisões acompanha o esquema originário na forma quadrada, nas reduzidas dimensões; segue o modelo itálico na temática geométrica e na sua colocação centrada.

O distanciamento do esquema itálico reside na opção pela policromia – a partir de época hadrianica – em clara oposição à técnica branca e negra primitiva; a cronologia tardia revela-se nos canônicos espaços circulares que não estão separados por meio de simples linhas como acontecia nos modelos originais: Pisões apresenta uma elaborada cercadura ornamental a enlaçar os campos.

A *ratio* arquitectónica plasmada no mosaico romano está presente também nas composições que projectam no pavimento as coberturas da arquitectura de madeira, onde as vigas formavam um tabuleiro de placas quadradas; tal projecção tinha por modelo a decoração que a pintura deixou nas coberturas dos túmulos helenísticos, bem como nos túmulos etruscos.

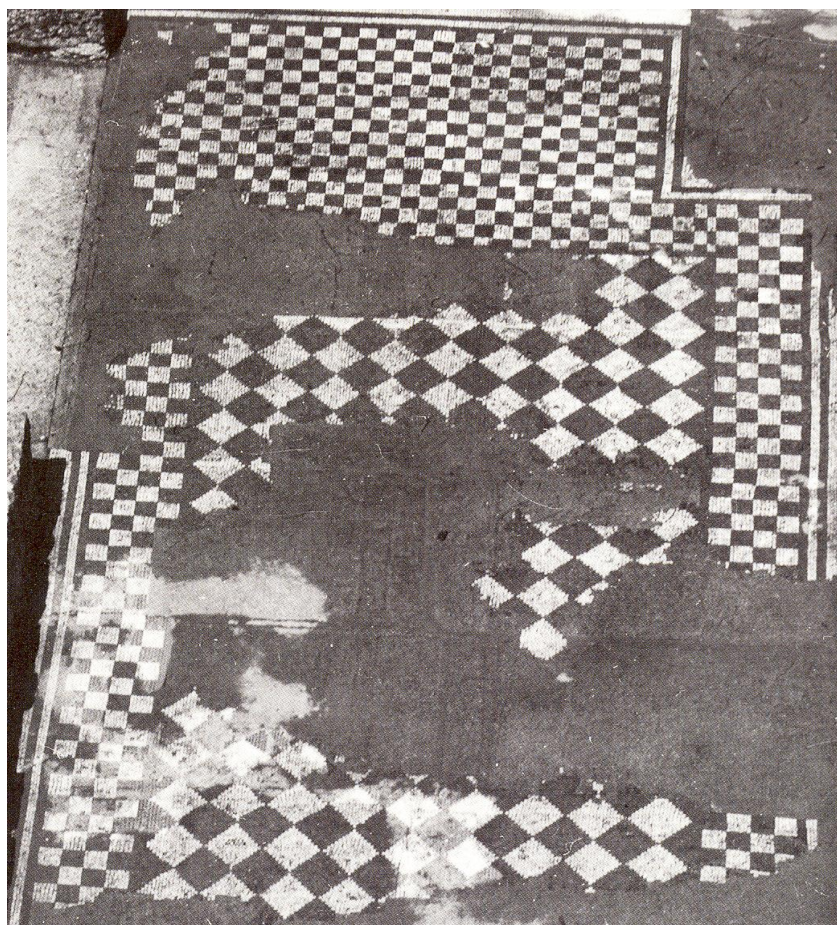


Fig.58: Conímbriga, o reflexo de um tecto em madeira

Duas composições de quadrados adjacentes em oposição de cores, configuram o tema do xadrês; as composições distinguem-se não só pela diferença de escala: o esquema do painel interior apresenta uma disposição obliqua dos quadrados denteados sobre o vértice. Mosaico de finais do século II, princípios do século III.²⁴⁴

²⁴⁴ J.M.Bairrão OLEIRO, *Conímbriga – Casa dos Repuxos, Corpus dos mosaicos romanos de Portugal – Conuentus Scallabitanus*, I.



Fig.59: Pisões, os caixotões das coberturas

As coberturas são fonte de inspiração para projectar no pavimento os caixotões pintados em tectos planos ou abobadados, como é visível, neste pavimento da *Villa* de Pisões, na composição ortogonal de octógnos adjacentes a determinar quadrados.

A *ratio* arquitectónica apontada apresenta-se como uma característica da arte romana claramente visível na pintura mural, igualmente vectorizada pela inspiração arquitectónica vertida nos estilos pompeianos.

De facto, na pintura mural, a dependência da arquitectura é evidente no estilo estrutural grego do século V a.C.; este estilo foi a génese do carácter arquitectónico do I estilo pompeiano, maximizado no II estilo.

A vertente arquitectónica sofre um enfraquecimento no III estilo, fase em que “as formas se reduzem a elementos lineares” e acabam por perder consistência com o IV estilo²⁴⁵.

A desvinculação da arquitectura vivida pela pintura do IV estilo, em tempo neroniano, é o aviso do sentido da evolução das molduras creneladas e das molduras porticadas.

Tal evolução trouxe consequências bem diversas: no final do século III, princípios do século IV, a moldura crenelada desaparece do mosaico e a porticada sobrevive com naturalismo.

Não se estranha, pois, que o mosaico romano, na esteira da pintura, na esteira da arte romana, apresente igual dependência da arquitectura; e merece relevo a duplicada inspiração arquitectónica plasmada nas representações do tema da muralha associado a outra arquitectura real: o labirinto.

A *ratio* arquitectónica que preside ao tema da muralha é enfatizada nas representações onde o tema da muralha associado a outra arquitectura, real e com dimensão mitica: o labirinto.

A significativa ocorrência da associação dos dois temas arquitectónicos – muralha e labirinto – sugere uma associação de valores icónicos.

²⁴⁵ Alix BARBET, *La Peinture Murale Romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, pp. 13 e 104.

3. O valor icónico acrescido

“portentosissimum humani impendii opus”

(Plínio, NH,36,19)



Fig.60: Casa dos Repuxos, o esquematismo de uma arquitectura real

A Fig.60 mostra um painel do pavimento em mosaico do *atrium*/peristilado da Casa dos Repuxos (Conímbriga), do século III.²⁴⁶

Apresenta uma imagem padronizada do labirinto: em técnica branca e negra, o campo de representação está dividido em quatro sectores preenchidos por meandros; o geometrismo e bicromia em

²⁴⁶ J.M.Bairrão OLEIRO, *Conímbriga – Casa dos Repuxos, Corpus dos mosaicos romanos de Portugal – Conuentus Scallabitanus*, I.

branco e negro são interrompidos pela centrada e colorida cabeça animal, o Minotauro.

O labirinto apresenta-se, muitas vezes, associado ao tema da muralha; a significativa ocorrência da associação dos dois temas arquitectónicos, já apontada, suscita a questão da associação dos respectivos valores icónicos.

Para a apreensão do significado da representação do labirinto recorreremos ao mosaico acima ilustrado por não estar associado ao tema crenelado.

A expressão esquemática da composição musiva configura a planta de uma arquitectura real, de um "*humani impendii opus*"²⁴⁷: um espaço estruturado por eixos ortogonais que geram a contínua subdivisão do espaço, com uma uniformidade que impede a orientação.

No conjunto dos painéis decorativos que formam o pavimento sobressai a menor expressividade decorativa, plástica, da representação esquemática, sendo evidente que a adaptabilidade e a facilidade de execução do modelo musivário não foram os motivo da escolha.

A relação do tema com o conteúdo mítico do contexto mental da Antiguidade leva à lenda do Minotauro, uma formulação mítica dos tempos em que os Atenienses estiveram sob a dominação dos reis da dinastia dos Minos.

Segundo uma das versões da lenda, Teseu, filho do rei de Atenas foi a Cnossos para ser iniciado na prova, no ritual sagrado do 'salto do

²⁴⁷"*Dicamus et labyrinthos, uel portentosissimum humani impendii opus, sed non, ut existimari potest, falsum*" (NH, 36,19). PLÍNIO menciona quatro labirintos: o de Heracleópolis (Egipto), o labirinto de Creta (construído por Dédalo com base no pioneiro modelo egípcio), o labirinto de Lemnos e o etrusco labirinto do rei Porsena. O referido 'labirinto de Lemnos' parece dever ser entendido como o *Heraion*, em Samos, construído pelos arquitectos e escultores que fizeram as primeiras estátuas em bronze: *Rhoecus* e *Theodorus*. Tal entendimento é corroborado por moedas com a representação de Hera e do labirinto.

touro'²⁴⁸; tal prova de iniciação é a mitificação da assimilação dos costumes cretenses a que estavam sujeitos os jovens atenienses.

Teseu saltou, dominou e matou o touro e conseguiu sair do espaço desorientador, labiríntico, com a ajuda da filha de Minos, Ariadne, que antes lhe tinha dado um fio para orientar o seu regresso...

Extraí-se desta lenda a ânsia de liberdade, de autonomia, dos grupos étnicos que constituíam o mundo grego e plasma-se a libertação de Atenas; é a lenda em torno de um *oikistes*, Teseu, o mítico fundador de Atenas.

E assim emerge a nuclear relação do labirinto com tema da muralha: ambos remetem para a fundação da cidade (*polis*).

Entre os míticos feitos deste *oikistes* destaca-se a hospitalidade que deu a Édipo, quando este rei, no fim da vida, foi banido de Tebas.

Naquele referente de hospitalidade (Teseu) está presente uma relação com a vida em comunidade que também está presente na lenda da fundação de Roma: também Rômulo deu acolhimento, segurança, *asylum* a muitos membros da população da sua cidade.

Ganha coerência a associação do tema do labirinto ao tema da muralha justamente ao momento da *pax* augustana, promessa de tranquilidade, de segurança para os novos habitantes – romanizando – dos domínios alargados de Roma.

A representação do labirinto visa um fim profilático, apotropaico, por meio da publicitação de importante e tranquilizadora mensagem que diz estar-se em espaço protegido, ao abrigo do mau olhar, espaço de hospitalidade; é, em suma, uma mensagem de boas vindas.

Mensagem de boas vindas que se plasma Fig.60 e, por isso, justifica a especial colocação com a inerente derrogação da intenção

²⁴⁸ Vestígios de frescos do palácio dão testemunho desta cerimónia, sem derramamento de sangue, que consistia em um homem ou mulher agarrar o touro pela frente e saltar para o seu dorso.

decorativa; é esta mensagem que vai determinar o grande acolhimento do lendário tema pela musivária romana.



Fig.61: A mensagem de *Vrbanitas* e *Romanitas*

À mensagem de boas vindas junta-se a mensagem do significante da protecção divina: o tema da muralha.

Na representação em *romano more*, o tema crenelado mantém o significado originário ainda que tenha reformulado a expressão iconográfica ao sobrepôr a imagem do muro à imagem da dádiva divina: a torre.

A imagem do muro traz consigo a noção dos limites da cidade, do espaço urbano, carreando a conotação ao *pomoerium*, a linha que separa o espaço de vida de uma comunidade urbana, espaço *fanum*, do espaço extra-muros, espaço reservado aos mortos.

Deste modo vai ao encontro e dá ênfase ao significado do labirinto: ambos vertem um discurso de protecção, ambos dizem com linguagens diferentes – uma é simbólica (Teseu é o referente) e a outra é icónica (as imagens defensivas são significantes) – que se está em local protegido dos males, do Mal.

Na linguagem iconográfica romana, a utilização de todas as imagens da arquitectura da *defensio* – muros, torres e portas – apresenta-se como resultado de um modo de ser próprio, um modo romano de estar no mundo preocupado com a sua segurança.

É pois uma mensagem de segurança que é transmitida em *romano more*, difundida por todo o império, em forma esquemática padronizada que difunde o modo de ser romano, a *Romanitas*.

A conotação urbana do tema arquitectónico carrega a *Vrbanitas*, a *uirtus* que assenta na afabilidade, na cortesia.

Assim, pode concluir-se que a representação nas bordaduras dos mosaicos do tema da muralha verte um discurso de *Romanitas* e *Vrbanitas* que atinge maior amplitude no significado quando se associa à representação do labirinto, esse “*portentisissimum humani impendii opus*”.

4. A metamorfose do tema urbano e a crise da cidade

“scies non uillas esse, sed castra”

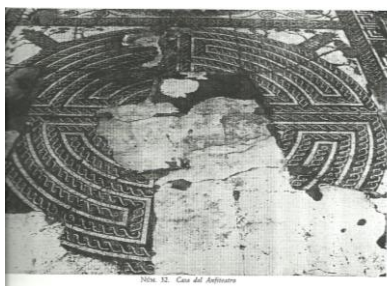
(Séneca, Epístolas, 5,51)

No final do século III, o tema urbano, o grande significante da protecção de uma comunidade urbana, abandona os pavimentos romanos; este abandono ocorre ao tempo em que se inicia a “grande e definitiva decadência das cidades do Império Romano”.

Aquilo que durante séculos tinha sido considerado como o centro insubstituível da vida civil – a *polis*, a *ciuitas*, o *municipium* – perde a própria importância e a própria força de atracção diz PARIBENI²⁴⁹.

Como sempre, a arte foi dando avisos da mudança: associada ao tema do labirinto, a imagem musiva da torre ganhava policromia e perdia o realismo, desvinculava-se da arquitectura, adquirindo, por exemplo, apêndices vegetais e rica policromia.

Fig. 62: Labirinto de Mérida



Na Casa do Anfiteatro de Mérida, a composição de superfície de um mosaico policromo do século III²⁵⁰ contém a representação de um labirinto circular, realizado em trança e inscrito num quadrado, cujos ângulos estão ocupados pela imagem da torre (Fig.62a).

²⁴⁹Roberto PARIBENI, *Le dimore dei potentiores nel Basso Imperio*.

²⁵⁰António BLANCO FREJEIRO, *Corpus de Mosaicos Romanos de España – Mosaicos Romanos de Mérida*; M.P. SAN NICOLÁS PEDRAZ, *Mosaicos hispano-romanos com representaciones de murallas*, pp.825-852.



Fig.62a: A desvinculação da arquitectura

Verifica-se a continuidade da associação do tema da muralha ao labirinto, contudo, o tratamento iconográfico apresenta notável diferença pelo sentido naturalista da representação: o labirinto reduz a conotação espacial pelas linhas em trança e a imagem da torre (Fig.62a) reduz o sentido arquitectónico pelos apêndices vegetais que apresenta.

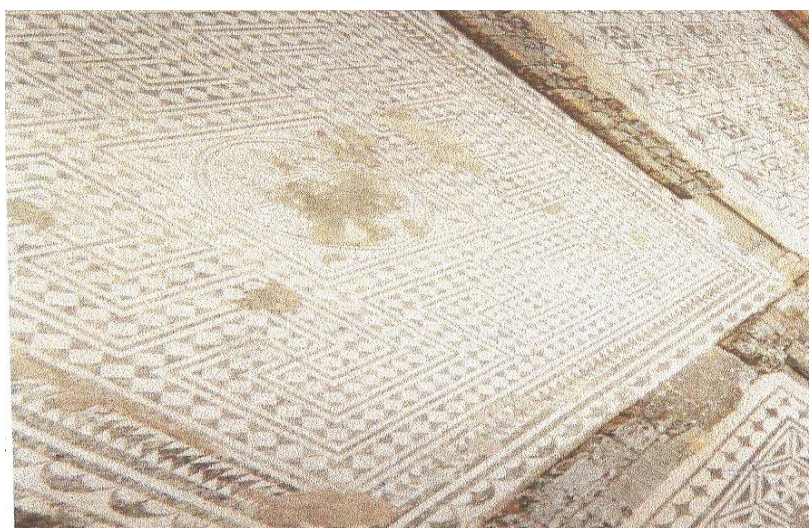


Fig.63: O vislumbre de um novo caminho, de uma nova estética

Neste pavimento da Casa dos Pássaros (Fig.63), em Itálica, o tema do labirinto acusa o *horror uacui* no seu tratamento: os espaços que resultam da composição ortogonal de meandros de suásticas de voltas simples são preenchidos com linhas de pequenos quadrados sobre o vértice, tangentes e em oposição de cores. Segundo a datação de BLANCO²⁵¹, o mosaico é da época de Adriano²⁵².

Fig.64: Paine central

Proveniente de *Thuburbo Majus* (Tunísia), o mosaico contém a associação dos temas da muralha e do labirinto; este segue os padrões clássicos mas a orla arquitectónica apresenta uma expressão iconográfica com um sentido pictórico que a distancia das representações em *romano more*.



²⁵¹ António BLANCO FREJEIRO, *Corpus de Mosaicos Romanos de España – Mosaicos Romanos de Itálica*.

²⁵² Imperador durante os anos 117 a 138.

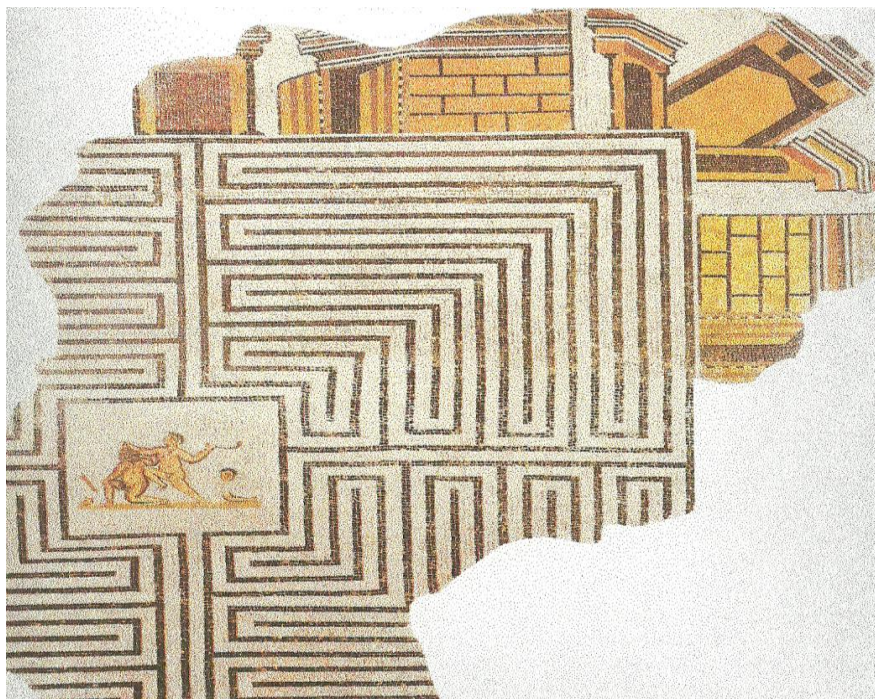


Fig. 64a: Representação do labirinto dentro da tradição iconográfica romana

A moldura do mosaico de *Thuburbo Majus* rejeita a canônica bicromia – branco e negro – mas a colocação da imagem torreada sugere a *consuetudo italica* no labiríntico quadrado acantonado de uma torre. Mosaico de finais do século III, conservado no Museu do Bardo.²⁵³

²⁵³ Mohamed YACOUB, *Splendeurs de Mosaiques de Tunisie*, pp.182-183.



Fig.65: Uma faixa interior com muralha em mosaico policromo

O distanciamento da *consuetudo italica* acusado na moldura do mosaico do labirinto de *Thuburbo Majus*, do século III, já era visível no pavimento do século II acima ilustrado.

Proveniente das termas de Trajano, em *Acholla* (Tunísia) e conservado no Museu do Bardo, este mosaico apresenta uma faixa ocupada por uma muralha em linha de quadrados adjacentes com merlões em ogiva²⁵⁴.

O tema da muralha sobressai pela expressão iconográfica, claramente divergente da representação em *romano more*; também merece realce a colocação daquele tema em faixa interior do mosaico; este, por sua vez, apresenta um tratamento policromo numa altura em que a técnica branca e negra estava em voga no mundo romano.

²⁵⁴ Mohamed YACoub, *Splendeurs de Mosaïques de Tunisie*, 2002, pp.31-34.



Fig.66: A perda do carácter arquitectural

Este pavimento da *Villa* de Torre de Palma plasma o sentido da desvinculação da arquitectura: o tema do labirinto perde a conotação espacial e apresenta-se como uma composição em trança polícroma de dois cordões em meandro fraccionado de suásticas interrompida por painéis figurados. Datação²⁵⁵: 295-330.

²⁵⁵ Janine LANCHÁ e Pierre ANDRÉ, *A Villa de Torre de Palma*, Lisboa, 2000, pp.248-267.

Fora do tema da muralha, mosaicos com orlas de inspiração arquitectónica vão plasmando a evolução.



Fig.67: O enquadramento clássico e o caminho para a abstração no campo do mosaico

Na *Villa* de Torre de Palma, Monforte, uma arcada bicroma delineada por duplo filete negro e amarelo, é preenchida por rectângulos direitos sombreados, em oposição de quatro cores (branco, negro, amarelo, vermelho). A orla arquitectónica contorna três dos lados da composição de superfície rectangular, organizada unitariamente com temática geométrica; o lado restante é bordejado por uma linha contínua de quadrados sobre o vértice, denteados, não contíguos, preenchidos por cruzetas de cinco tesselas, em oposição de cores. Datação²⁵⁶: 295-330.

²⁵⁶ J.LANCHA, *A Villa de Torre de Palma*, 2000, pp.215-220.



Fig.68: *Villa de Materno, Carranque, o horror uacui dentro das ogivas*

A evolução no sentido da desvinculação da arquitectura em duas bordaduras arquitectónicas do século IV da *Villa de Materno*, em Carranque.



Fig.69: *Villa de Materno, Carranque, as arcadas fora da arquitectura*



Fig.70: A perda da *ratio* arquitectónica

Das bordaduras de inspiração arquitectónica, os arcos deslocam-se para o interior das composições de superfície, metamorfoseando-se em policromos arcos floridos a brotar de crateras, como se vê neste mosaico da *Villa* de Torre de Palma (Fig.70), datável entre finais do século III e o primeiro terço do século IV²⁵⁷.

Era o aviso de uma mudança que trazia consigo uma nova estética: divorciava a forma do conteúdo.

²⁵⁷ Janine LANCHÁ, *A Villa de Torre de Palma*, Lisboa, 2000, pp.221-230.

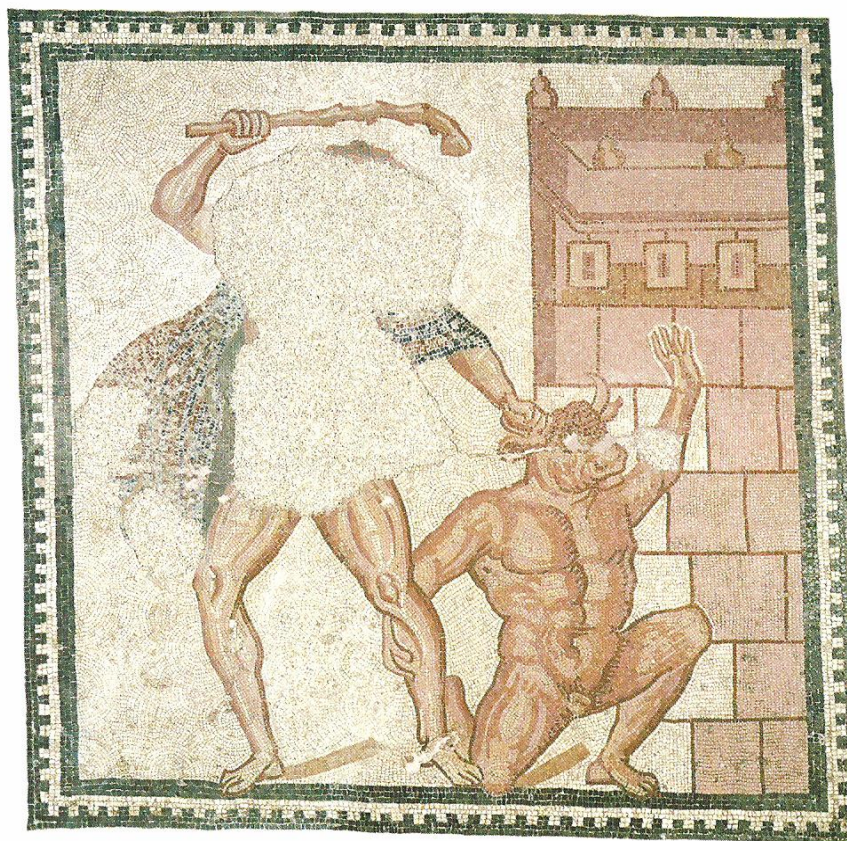


Fig.71: Labirinto de Torre de Palma: a elevação a caminho da estética do Sublime

O mosaico acima ilustrado pertence a um compartimento da *Villa* de Torre de Palma e representa um alçado de edifício fortificado com merlões e seteiras.

Configura-se aqui uma excepcional figuração do tema arquitectónico: em vez das habituais representações como uma *ichnographia* (planta do edifício em plano horizontal e geométral) surge aqui uma *ortographia*, i.é, apresenta-se como a *imago erecta* do edifício.

A alteração da expressão iconográfica e a cronologia do mosaico (295-330 d.C.)²⁵⁸ apontam para contexto de grande perturbação no mundo romano.

²⁵⁸ J.LANCHA, *A Villa de Torre de Palma*, Lisboa, 2000, pp.179-182.

Neste tempo de intranquilidade, os Romanos, tal como séculos antes perante a ameaça púnica recorreram a um culto oriental, à deusa Cíbele, também agora, acossados pelos bárbaros, recorrem a um culto oriental.

No princípio do século IV, com agudo sentido político e duvidosa convicção religiosa, o imperador Galério em 311 e, dois anos depois, o imperador Constantino dão permissão legal ao culto cristão.

A permissão imperial visava a coesão ideológica posta em crise com o desmoronamento das instituições romanas; consequentemente, em 380, o édito de Tessalónica do imperador Teodósio converte o cristianismo em religião oficial do Império.

Assim sucumbia, oficialmente, a religião tradicional romana; dez anos decorridos sobre o édito de Tessalónica, são proibidos todos os cultos pagãos.

Com a crise da religião tradicional greco-romana, o poder protectivo do tema da muralha dissolvía-se; esse poder mágico atribuído às imagens dissolvía-se perante uma concepção religiosa nova que encarava a figuração, a imagem, como uma mera representação de um discurso – didáctico – e não mais como uma materialização de um *numen* divino.

O poder das imagens da muralha esvai-se com a cidade, esvai-se com o fim da paz, esvai-se com o fim dos cultos tradicionais, esvai-se com a estética realista.

As imagens da torre – mítica dádiva divina – abandonam as orlas musivas e refugiam-se nas composições de superfície; aqui, não mais vão materializar um poder divino com valor apotropaico; agora, vão dar expressão figurada a um poder humano, o poder latifundiário.



Fig.72: Cartago, a imagem da torre em outro contexto

Pavimento de finais do século IV ou princípio do século V, conservado no Museu do Bardo (Tunísia). Tratado em três registos, o mosaico mostra no centro uma habitação senhorial (*dominus Iulius*) com aspecto fortificado: ladeada por duas torres quadradas, a construção apresenta na parte superior um corredor de arcadas e, na parte inferior, as paredes maciças e cegas deixam uma abertura para a porta.

Plasma-se aqui outro tipo de representação da imagem da torre, com outro conteúdo semântico e outro contexto histórico.

Ao linear estilo branco e negro, itálico, sobrepõe-se a policromia vinda do oriente e o seu estilo pictural; as alterações estéticas denunciam a crise do mundo romano, o fim da tranquilidade, e trazem as metamorfoses artísticas decorrentes de mudanças político-sociais profundas.

As difíceis condições da vida urbana leva ao abandono da cidade rumo ao campo, aos *fundi*; as *Villae* são reestruturadas para uso permanente e vida autosuficiente.



Fig.73: O contexto da *aurea mediocritas*

Neste mosaico de princípios do século III, são figuradas cenas da vida quotidiana na *Villa* dita dos *Laberii*, em Oudna.

Assim é retratado o contexto das *Villae*, o contexto rural onde “o *potentior* experimentava esta sensação de felicidade paradisíaca, seja no contexto da paisagem, da flora e da fauna, seja no contexto da *aurea mediocritas* em que o calmo suceder dos dias e das estações lhe possibilitavam o exercício da *uirtus* na prática da *uenatio*, na gestão dos trabalhos agrícolas e na fruição do *locus amoenus*, experiências estas, reais ou imaginadas, que fazia representar nos seus *opera tessellata*, nos seus frescos ou na escultura, fosse nos espaços do quotidiano,

fosse nos ambientes funerários, progressivamente desenvolvidos nos anexos da própria mansão rural”²⁵⁹.

A *Villa* torna-se “o lugar eleito pelas classes mais altas para manter o *status* que iam perdendo na cidade, o contexto ideal para ultrapassar a crise agora sobretudo existencial e o fulcro providencialmente encontrado pelo Cristianismo para, uma vez atingidos os seus objectivos na cidade, se dimensionar no campo”.²⁶⁰

Das escassas representações de *Villae* em mosaicos hispanos ilustra-se, a seguir, pormenor de mosaicos de La Vega (Toledo), Centcelles, Arróniz (Navarra) e El Reguer (Lérida), respectivamente, Fig.74, Fig.75, Fig.76, Fig.77, do século IV.

²⁵⁹ M.J.MACIEL, *Entre Constâncio II e Juliano: a linguagem de Potâmio de Lisboa e o conhecimento da Lusitânia do séc.IV*, pp.143-144.

²⁶⁰ *Ibidem*.

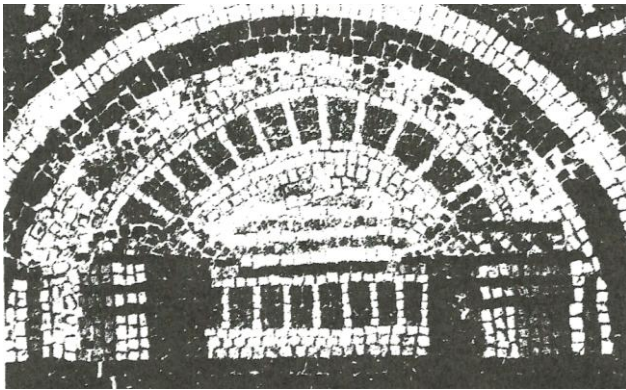


Fig.74

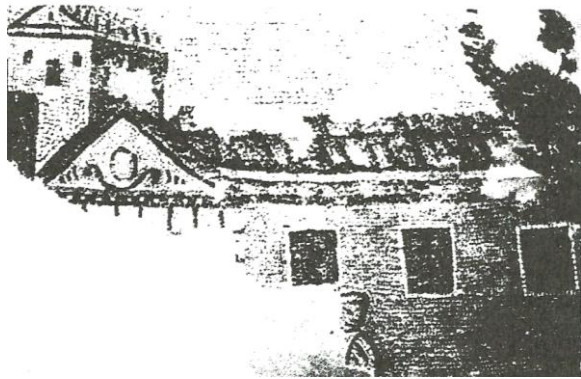


Fig.75



Fig.76

Fig.77



As alterações sociais levam a reformulações na habitação senhorial campestre; a vida tranquila, aberta, acolhedora dos tempos da *pax romana* toma um aspecto mais fechado, mais protegido, à defesa.



Fig.78: A fortificação das *Villae*

A *Villa* sofre tais transformações que leva Sêneca a comentar que mais pareciam fortalezas que vilas (*scies non uillas esse sed castra*), como pode ver-se neste mosaico do século III, de *El Alia*, conservado no Museu do Bardo (Tunísia).

Os proprietários de grandes *fundi* dão às suas *uillae* a beleza das *domus* que abandonaram, e manifestam a sua autosuficiência, em picturais representações musivas, onde a imagem da torre, colocada nas composições de superfície, dá expressão ao poder latifundiário.



Fig.79: Tabarka, pavimento dos finais do séc. IV

A funcionalidade da arquitectura romana nos ambientes rurais levaria o monaquismo ocidental, que se desenvolve a partir do século IV, a procurar refúgio nas *Villae*, longe das cidades, e aí viver sob lemas como o da primeira *Regula Monachorum*: “*cor unum et anima una*”; as vilas tornar-se-iam centros de difusão cultural como foi o caso de uma vila na Calábria que o beneditino Cassiodoro, no século VI, transformou em centro de investigação e de transmissão de cultura²⁶¹.

²⁶¹ Cfr. M.J.MACIEL, As «Regulae Monachorum» e a Arquitectura dos Mosteiros na Antiguidade Tardia.

O cristianismo daria dinâmica continuidade aos valores greco-romanos, interagindo com eles, reformulando toda a expressão artística, como pode ver-se no mosaico abaixo ilustrado, onde o esquema compositivo pagão convive com a mensagem cristã.

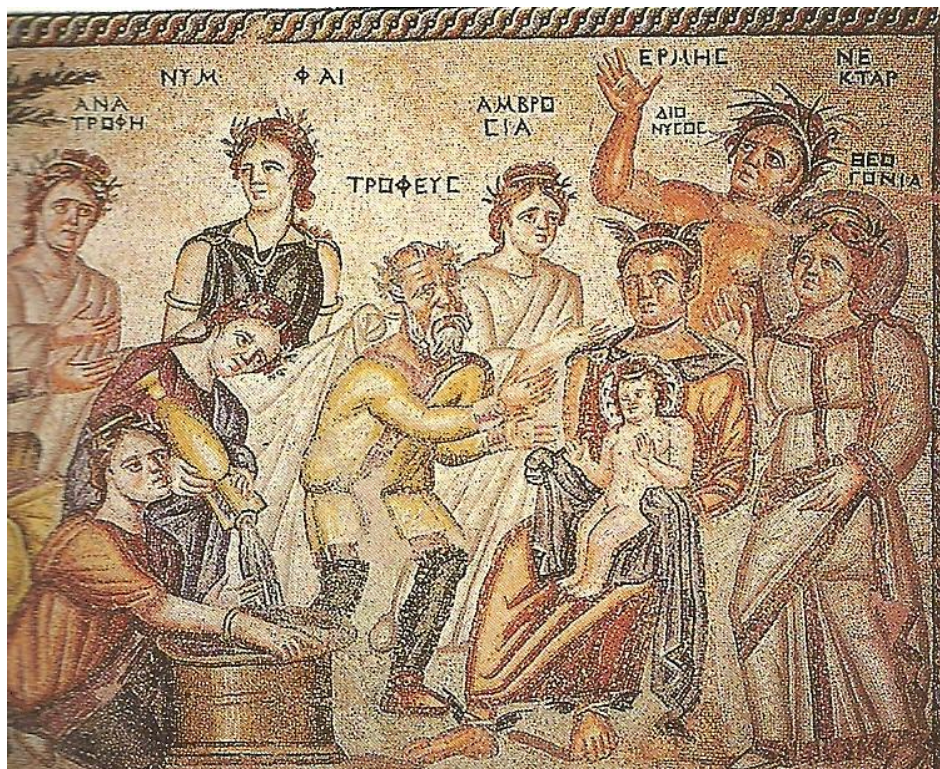


Fig.80: O esquema iconográfico tradicional com uma mensagem nova

Mosaico da Casa de *Aion*, *Nea Paphos*, do século IV, com episódio da mitologia – *Dionysos* sobre os joelhos de *Hermes* – tratado segundo os cânones iconográficos cristãos.

Nas vilas dos grandes latifundiários floresceria uma arte simbólica, a arte dos *latifundia*, criadora de uma linguagem iconográfica feita com imagens esquemáticas ou imagens signo; estas seriam usadas particularmente na arte funerária como é o caso do mosaico abaixo ilustrado.



Fig.81: A representação esquemática em mosaico de Tabarka, Séc.V
(Museu do Bardo)



Fig.82: A dimensão simbólica da palmeira em mosaico do séc.VI
Madaba (Jordânia)



Fig.83: Imagem signo do sacramento do baptismo em mosaico do séc.VI, La Skhira (Museu Arqueológico de Sfax)

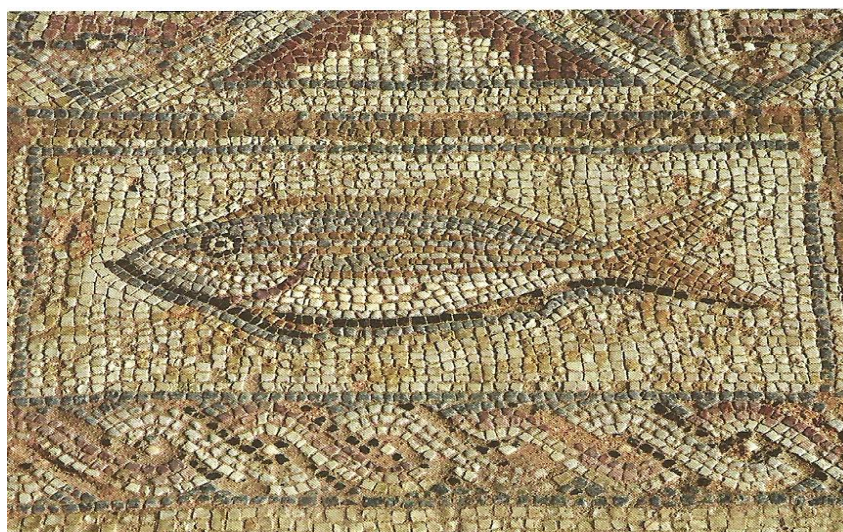


Fig.84: A dimensão simbólica da imagem

Mosaico da Casa d' *Eustolios*, *Kourion*, do século IV. A imagem do peixe foi associada ao cristianismo nos primeiros séculos da Era: em grego, a palavra peixe é formada pelas iniciais de 'Jesus Cristo filho de Deus Salvador'.

Neste tempo de assimilação dos valores cristãos, surge a proposta, a solução neotestamentária para a desagregação da cidade, para a crise do mundo romano, para a infelicidade do homem: a cidade ideal do Apocalipse.



Fig.85: A representação mais antiga de Jerusalém em pavimento de Madaba (Jordânia)

Desagregada a cidade clássica, a *polis* ou a *ciuitas*, a perspectiva escatológica dos textos neotestamentários²⁶², contrapõe a solução salvadora: a verdadeira cidade é a que tem por *Conditor* o próprio Deus, Jerusalém Celeste.

²⁶² V. M.J.MACIEL, *Olhares do Historiador da Arte perante o discurso original do Cristianismo*, pp. 15-45.

Na continuidade dos valores greco-romanos, também aquela cidade tem configuração helenística, igual à da cidade de Dinócrates: implantada no cimo do monte (onde não se podia ocultar)²⁶³, recheada com arquiteturas da *defensio*, *religio*, *opportunitas* e contornada por muralhas com doze portas.



Fig.86: A representação de Jerusalém Celeste, Igreja de S.Pudenciana, Roma

Contudo e diferentemente, a imagem da cidade, na perspectiva neotestamentária, é a imagem da eternidade; enquadrado em tal conotação, o tema da muralha sobe com o mosaico para as absides das igrejas para aí plasmar – como plasmou na igreja de S.Pudenciana - em técnica polícroma e estilo pictural, a mensagem de Salvação.

²⁶³“Non potest ciuitas abscondi supra montem posita” (Mateus,5,14), *apud* M.J.MACIEL, *Olhares do Historiador da Arte perante o discurso original do Cristianismo*, p. 44.

De facto, ao tempo da desagregação das cidades, o tema artístico conotado à cidade, à *polis*, à *ciuitas*, deixa de ser representado nos pavimentos musivos; a Jerusalém Celeste sobe às alturas, às paredes e coberturas dos edifícios, para divulgar uma mensagem nova.

Tal mensagem tem subjacente o nuclear e originário significado do tema da muralha (protecção), mas também tem subjacente um novo contexto histórico, filosófico, que sustenta uma nova estética.

No alto das paredes ou das coberturas, o tema protectivo vai continuar a exprimir a relação da vida com a morte, a relação do homem com o divino. A expressão iconográfica passa a ser outra, como mais denso é o seu conteúdo: uma mensagem de Salvação determinada por novas circunstâncias.

Mutatis mutandis pode dizer-se agora o que foi dito no início deste estudo: é um tempo novo, tempo de mudanças que dão respostas e soluções – por via política e por via espiritual – à conflitualidade social dos finais do século III.

A solução espiritual ou mensagem cristã assenta na perspectiva escatológica dos textos neotestamentários e tem em vista dissolver o medo, a intranquilidade resultante da crise das instituições.

Traz consigo uma dimensão política na medida em que se trata de uma mensagem dirigida aos *ciues*, aos habitantes do Império.

Coerentemente, os *media* artísticos recorrem ao tema urbano (tema da muralha) para produzir um discurso que pode dar a coesão ideológica necessária à ordem imperial, abalada por razões múltiplas, designadamente, as invasões bárbaras.

O tratamento artístico sujeita o tema a uma metamorfose, consubstanciada na inovadora expressão iconográfica que traz consigo um significado, um valor iconológico renovado.

Sob a nova forma, subsiste o original dualismo que enformou o tema torreado e que foi plasticamente vertido na regra do bicromatismo, quer no vivo colorido das duas cores da *consuetudo graeca*, quer na padronizada técnica branca e negra da *consuetudo italica*.

Subsiste, pois, essa dimensão dual estruturante do tema: uma estreita relação entre o mundo dos homens e o mundo dos deuses, entre a condição de mortal e a essência divina, entre o finito e o infinito, entre a vida e a morte.

Mas neste novo tempo da Antiguidade – Antiguidade Tardia – o mundo dos deuses fica para além das montanhas, para além do Olimpo greco-romano.

Para se enquadrar no tempo novo, no seu contexto mental, o tema da muralha vai adquirir uma expressão plástica que dá continuidade à matriz original e, simultaneamente, afasta o idealismo da expressão helenística, como afasta, também, o realismo esquemático da iconografia romana.

Afastada fica a iconografia helenística, ou seja, a expressão da singularidade da imagem da torre, imagem conotada à fundação de cidades por força dessa reformulação fantasiada de uma realidade – a mitologia – onde as divindades protectoras, ‘fundadoras’ dos núcleos urbanos (v.g., a deusa Cíbele) tinham por atributo a coroa de torres.

E afastada fica a iconografia romana vertida no esquematismo das composições de linhas de quadrados e rectângulos que configuravam, realisticamente, o paramento de uma muralha.

De facto, em *romano more*, a imagem da torre fora paulatinamente esmorecendo e com ela o seu referente divino (v.g., a deusa Cíbele), enquanto a imagem da muralha fora ganhando o maior relevo, a exclusividade.

Ocupando as bordaduras dos mosaicos pavimentais do Império e da *pax romana*, a imagem da muralha dava corpo a uma moldura identificativa da *ciuitas* romana, da romanidade.

Aquela troca de imagens ou passagem da *consuetudo graeca* para a *romana* sugeria a mudança de referentes, a mudança do contexto divino (torre) para o contexto humano (muralha).

O foco da visão deslizava do contexto sagrado para o contexto secular, ficando o mundo dos deuses – mundo das alturas, dos montes, do Olimpo – mais distante do mundo terreno.

Foi este movimento descendente que se plasmou na musivária pavimental romana, no tratamento realista do tema da muralha de tradição itálica.

O movimento contrário – ascendente – será feito na Antiguidade Tardia: o tema artístico abandona o pavimento e a bordadura dos mosaicos. O duplo abandono aponta para dois escopos: subir às alturas (mundo divino) e configurar a totalidade do espaço urbano, e não apenas os seus limites.

Por isso, adquire uma expressão plástica que substitui a antiga linguagem vertida por linhas depuradas que representavam uma tipologia arquitectónica defensiva/protectiva (torre, muralha); era uma linguagem onde a imagem estava em estreita relação com o que queria significar, numa coerente relação entre *quod significat* e *quod significatur*, i.é, uma relação plena entre o significante e o significado.

Em *opus musium* e nas estruturas arquitectónicas de sustentação ou cobertura, o tema da muralha vai continuar como marca protectora do espaço urbano; passa a integrar uma narrativa artística que não mais se limita à representação do *pomoerium*; trata-se de uma narrativa que inclui a imagem da cidade com a sua muralha e os seus edifícios.

Deste modo, na Antiguidade Tardia, o antigo tema da muralha – tema relacionado com a cidade e cuja génese remonta à antiga arquitectura oriental, às coroas creneladas das fachadas dos edifícios régios e religiosos da Mesopotâmia – é sujeito a uma metamorfose que dá realce ao todo (a cidade) e não à parte (a muralha).

Esta metamorfose artística parte de forma antiga (a cidade helenística) e de conteúdo antigo (protecção) para recriar uma nova expressão plástica vertida no estilo pictural e no realismo da representação das arquitecturas de um espaço urbano.

E em termos de conteúdo, tal metamorfose aglutina a evolução histórica do contexto da *polis* para o contexto da *ciuitas*, essa evolução do individualismo grego para a dimensão do colectivo que estrutura a civilização romana; por isso, projecta uma cidade única, para todos.

Trata-se de uma cidade concebida à imagem das cidades terrenas, mas é única e fica no Além; tem por fundador uma entidade divina que tem todos os *numina*; trata-se de uma cidade aberta a todos, independentemente das diferenças de sangue, de costumes, de língua.

A razão da representação desta cidade ideal – Jerusalém Celeste – não assenta no poder da imagem, na crença em valores apotropaicos; é uma promessa de felicidade no Além e, simultaneamente, é um discurso didáctico sobre como deve ser a vida do *zoon politikon*, do homem nas cidades terrenas.

Em suma, na Antiguidade Tardia – período de continuidade dos valores greco-romanos em interacção com os valores cristãos – dissolve-se o poder mágico das imagens, o valor apotropaico do tema da muralha, como se dissolve (em novos sincretismos) a religião tradicional greco-romana; o tema artístico deixa de ser representado nos mosaicos de pavimento.

Não mais cabia perguntar: *At cur turrifera caput est onerata corona?*

CONCLUSÃO

Investigámos mosaicos e acontecimentos na mira dos objectivos que fixámos para este trabalho: identificação da expressão iconográfica e apreensão do conteúdo iconológico da representação do tema da muralha em *romano more*; da investigação feita registamos, aqui, uma súmula das conclusões.

As imagens da arquitectura da *defensio* – imagens de muros, torres e portas – ocuparam muitas das bordaduras dos mosaicos pavimentais romanos até aos finais do século III, tempo da crise que trouxe o fim da *ciuitas*, do *municipium*.

Na sua origem, tais motivos artísticos – tema da muralha – tinham um valor semântico relacionado com os núcleos urbanos e surgiram na musivária pavimental romana, em outro tempo de crise, nos finais do século I a.C..

Acolhidas na musivária pavimental romana no tempo do termo da guerras civis, as imagens da *defensio* acompanham o tempo da *pax romana*; com padronizada forma plástica contribuem para esse processo de aculturação nos costumes romanos – romanização – que concedia aos povos tutelados, aos povos inseridos no império de Roma, o ambicionado estatuto jurídico: a cidadania romana.

O apreço pelas imagens protectivas assentava em uma visão do mundo que tinha os deuses nos seus horizontes geográficos, em montes como o Olimpo, onde eram venerados e temidos, quer pelos poderes de seres imortais, quer pelas mortais paixões que os aproximavam dos seres humanos.

Na coerência deste contexto de peculiar proximidade divina ou peculiar visão dos deuses, as divindades eram vistas como as ‘criadoras’ das cidades, como faróis que encaminhavam os movimentos migratórios de grupos populacionais com deficientes condições de vida, para novos contextos geográficos.

O reconhecimento de tal poder era assinalado com coroas murais (imagens de torres, acompanhadas ou não da imagem do muro) nas cabeças de estátuas ou *simulacra* dos deuses; as coroas apresentavam-se como um atributo divino, como símbolo do *numen* criador e tutelar das cidades.

Tal significado é sustentado em tempo augustano, nomeadamente nos *Fasti* de Ovídio, onde é dito, a propósito da iconografia de Cíbele, que a deusa ostenta uma coroa mural, porque foi a fundadora, “a primeira que deu torres às cidades da Frígia”.

Nesta visão mítica assenta o protagonismo artístico da imagem da torre, um dos motivos que fazem parte do tema da muralha: é uma dádiva divina. É a expressão plástica da dimensão divina e é parte integrante de um todo (muralha) que é um significante de protecção do espaço urbano e dos seus habitantes.

No período helenístico, a pintura escolheria a imagem da torre para as coberturas dos túmulos: colocada nos bordos laterais das pintadas composições de superfície, o tratamento estilizado da figura e o esquema compositivo linear sugeriam franjas pendentes sobre o arranque das abóbadas.

Era a crença no poder das imagens torreadas que motivava a sua colocação nos túmulos macedónicos; só que aqui, o poder de protecção visava, não um grupo de pessoas nem a vida terrena, mas a vida no Além de um defunto.

A extensão do âmbito da protecção para a vida do Além reflecte o contexto histórico helenístico, caracterizado por amálgama de culturas, entre as quais a egípcia com a crença na vida depois da morte.

Ainda em período helenístico, numa interacção pintura/mosaico, a musivária pavimental vai aos tectos tumulares buscar as pintadas imagens torreadas e leva-as para o mundo dos vivos, para os pavimentos domésticos, para a bordadura dos mosaicos.

Nesta transposição, mantém a espiritualidade vertida no tratamento dado pela pintura, recusando à figuração arquitectónica uma expressão realista, mantendo a forma estilizadamente ‘desrealizada’.

Ao tratamento helenístico do tema torreado vai suceder outro para verter similar discurso de protecção.

As primeiras orlas com o tema da muralha são produzidas em solo itálico e limitam-se a reproduzir os modelos helenísticos, compostos de linhas de torres bicromas; mas desde logo, plasman uma diferença pelo recurso uniforme à técnica branca e negra.

Surgida no mosaico romano nos finais da República, a voga do mosaico branco e negro apresenta-se como uma reacção ao estilo pictural do mosaico helenístico e sugere uma motivação de cariz ideológico ou intencional manifestação de uma diferença, da romanidade. Os efeitos pictóricos e as expressões naturalistas da policromia helenística são afastados dos mosaicos romanos pelo linearismo da técnica branca e negra.

Trata-se do desenvolvimento de uma linguagem nova, itálica, romana, que abarca todo o mosaico e atinge os próprios esquemas compositivos.

Nas composições de superfície, o esquema grego de painel central e faixas de enquadramento é substituído por esquemas compositivos em modo contínuo: composições lineares ou radiais, onde a moldura tem necessariamente uma função estrutural, função de limite do espaço da representação.

Esta alteração de esquemas compositivos aponta para outra mundivisão e plasma a diferença essencial entre a arte grega e a romana: “As representações gregas eram construídas a partir da sua própria essência. O enquadramento podia constituir o contorno e enriquecer a imagem, mas não era indispensável para a estrutura da representação (...) A partir dos Romanos, o enquadramento passará a fazer indissolivelmente parte da construção da representação figurativa ocidental; a sua estrutura pressuporá o enquadramento e não se conceberá sem esse suporte”(SCHEFOLD).²⁶⁴

Para o enquadramento das suas representações, a musivária romana acolheu, entre mais, o tema da muralha, pela aptidão figurativa para significar um limite, um contorno perimetral, o enquadramento, o limite do espaço da representação.

Em branco e negro – padrão romano para o tratamento bicromo – o tema percorre as bordaduras dos mosaicos; e em *romano more* perdem a helenística expressão idealista vertida na estilização da forma da torres, em favor da expressão do sentido arquitectural, do realismo, da representação do que existe ou pode existir.

²⁶⁴ K.SCHEFOLD, *Grécia Clássica*, p.41.

A imagem da torre ganha volume, portas e janelas e passa a estar acompanhada da imagem do muro, do *opus quadratum*, do aparelho isódomo.

Quanto aos cantos das bordaduras, ao tratamento helenístico que os deixava livres ou os decorava com uma palmeta, sucede o tratamento romano sem notas naturalistas.

Primeiramente, até ao final da era republicana, uma sequência contínua de crenelações passa a contornar os cantos das orlas musivas; a partir do século I d.C., tais cantos são ocupados pela imagem da torre colocada na diagonal.

A linguagem figurativa branca e negra vai evoluindo para uma narrativa realística que se vai completando com os respectivos vocábulos arquitectónicos: portas e muros.

A torre vai cedendo o protagonismo à imagem do muro, plasmando, assim, a prevalência da imagem dos limites da cidade (muro) sobre a imagem de uma dádiva divina (torre); é a secularização do tema da muralha levada a cabo pela arte romana e vislumbrada na pavimental e doméstica transposição helenística. E é, também, a primazia do todo sobre as suas partes que o integram, é a visão de um todo como um conjunto.

A visão romana do mundo como um contínuo vai plasmar-se com a máxima expressividade na última fase da linguagem itálica do tema da muralha, reduzida que fica à mera imagem do muro, à expressão linear do aparelho isódomo.

Nesta linguagem itálica manifesta-se, ao longo do percurso evolutivo, a síntese plástica do originário valor icónico do tema artístico, significante urbano com referente divino.

À expressão da dimensão divina – dádiva de deuses (torre) – que estava subjacente na *consuetudo* graeca, a representação em *romano more* junta a expressão da dimensão humana, ou seja, a imagem do muro, material limite do espaço urbano, do contexto da vida do homem em comunidade.

O aumento de vocábulos não altera a gramática plástica: o tema artístico continua como remate, como bordadura de mosaicos, e a relação (natural) entre os vocábulos (imagens integrantes do tema da muralha) não colide com o significado de protecção.

A *italica consuetudo* coloca nos pavimentos o poder próprio das imagens, essa capacidade de afastar o mal (*apotrepein*), essa dimensão profiláctica que tranquilizava os seus utentes.

A dimensão mitológica que anima o tema da muralha é reforçada pela sua frequente associação às imagens do labirinto.

A junção dos dois temas confirma a *ratio* arquitectónica que preside à arte romana; plasma a especificidade de um contexto mental que tem a mitologia, a religião tradicional antiga, como nuclear substracto da expressão artística; sugere uma proximidade dos respectivos valores icónicos.

A imagem do labirinto carrega um significado de protecção com concreta incidência espacial: no espaço labiríntico está encerrado o Mal, aprisionado ou morto por Teseu, o herói (misto de homem e deus) e mítico fundador de uma cidade (Atenas).

Tal significado vai ao encontro de uma ideologia política que assenta a sua coesão na divinização do imperador e que tem por instrumento essencial a criação de urbes à imagem de Roma.

Ambos temas arquitectónicos significam protecção: um é a figuração do limite protectivo do espaço criado por uma divindade (fundadora de cidades), o outro é a figuração do espaço onde o Mal está aprisionado, por obra de um ser misto de homem e de deus (o herói) que também é um fundador.

A associação dos dois temas confere valor semântico acrescido ao tema da muralha, significante urbano: ao originário significado de protecção junta-se a expressão figurativa de um espaço onde o Mal está encerrado, ou seja, carrega uma romana mensagem de tranquilidade, mensagem de *urbanitas*, mensagem de cortesia e boas vindas a lugar protegido.

A partir dos finais do século III, esta mensagem de tranquilidade não mais será colocada nos pavimentos; quando a *pax romana* sucumbe, após vários estremeções, quando a segurança desaparece do mundo de Roma, mundo das *civitates*, terminam as representações do tema da muralha de *consuetudo italica*.

São imagens naturalmente ligadas à ‘cidade’, à cidadania, à vida em comunidade do *zoon politikon*, o ser humano; por isso, esmorecem quando a cidade esmorece, quando a cidade nada mais tem para oferecer senão o medo.

Com a crise do século III, ao momento em que o acossamento dos bárbaros se torna mais premente, as cidades erguem apressadamente barreiras defensivas – muralhas – e o tema da arquitectura da *defensio* deixa de ser representado nos mosaicos romanos.

Surge a estética do Sublime, a forma separa-se do conteúdo e o êxtase da cor sobrepõe-se ao estilo branco e negro.

O poder das imagens do tema da muralha esvai-se com o fim da paz, esvai-se com o fim da cidade, esvai-se com o fim dos cultos tradicionais, esvai-se com a estética realista.

As imagens da torre – mítica dádiva divina – abandonam as cidades abandonadas e as orlas dos mosaicos; refugiam-se nas composições de superfície de mosaicos das *uillae*; aqui, não mais vão materializar um poder divino; agora, vão dar expressão figurada a um poder humano, o poder latifundiário.

O poder da imagem transforma-se em imagem de poder.

Era o fim das orlas com o tema da muralha; começava um tempo de mudança para um novo contexto histórico, na continuidade ainda, de valores greco-romanos.

Um tempo “de transformações profundas em que, à crise interna das instituições romanas, se acrescentam factores que imprimem uma maior aceleração no processo da dialéctica político-social que leva à mudança e ao aparecimento de uma nova situação que historicamente se designa por Antiguidade Tardia” (M.J.MACIEL).

Neste tempo novo, não mais cabia o culto de divindades como Cíbele, não mais cabia perguntar “*at cur turrifera caput est onerata corona?*”.

Agora, cabia falar do *Conditor*, do Fundador.

Na Antiguidade Tardia, nesse novo tempo que dá continuidade aos valores greco-romanos e que os coloca em interacção com os valores cristãos, a visão clássica da Cidade cede o lugar à visão cristã de dimensão escatológica que teve em S.Agostinho o principal representante.

Perante a crise do século III, perante as invasões bárbaras, o cristão entende que a vivência definitiva está na cidade apocalíptica, Jerusalém Celeste.

Nas coberturas das absides das igrejas como a basílica de S.Pudenciana, o mosaico acolhe a metamorfose do tema da muralha: o que antes fora a imagem da linha separadora do espaço urbano – linha delimitadora do pomerio – ganha um valor escatológico e transforma-se no limite da cidade, da verdadeira cidade – Jerusalém Celeste – da cidade que tem por fundador, por *Conditor*, o próprio Deus.

BIBLIOGRAFIA

Abreviaturas

AIEMA = Association Internationale pour l' Étude de la Mosaïque Antique, Paris.

AJA = American Journal of Archeology, Boston.

BOLSKAN = Revista de Arqueologia del Instituto de Estudios Altoaragoneses, Revista de Arqueologia Oscense, Huesca.

BRAH = Boletín de la Real Academia de la Historia, Madrid.

BSAA = Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Valladolid.

CMGR = Colloque de la Mosaïque Gréco-Romaine.

CMGR I, Paris; CMGR II, Vienne; CMGR III, Ravenna; CMGR IV, Trèves; CMGR V, Bath; CMGR VI, Palência-Mérida.

CMRE = *Corpus* de Mosaicos Romanos de España, Madrid.

CMRP = *Corpus* dos Mosaicos Romanos de Portugal.

CMRP I, Conímbriga; CMRP II, Lisboa.

CNRS = Centre National de la Recherche Scientifique, Paris.

CRAI = Comptes-rendus des séances de l' Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris.

ABAD CASAL, L. (1986-1987) - «En torno a dos mosaicos ilicitanos: el 'helenístico' y el de conchas», in *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 13-14, Universidad Autónoma de Madrid, pp.97-105.

ABAD CASAL, L. (1990) - «Iconografía de las estaciones en la musivaria romana», in *Mosaicos Romanos – Estudios sobre iconografía, Actas del Homenaje in Memoriam de Alberto Balil*, Guadalajara, pp. 11-28.

ABAD CASAL, L. (2003) - «Las ciudades y los campos de Alicante en época romana», in *Canelobre*, 48, Alicante, pp.59-119.

ACUÑA CASTROVIEJO, F. (1974) - *Mosaicos Romanos de Hispania Citerior III. Conuentus Bracarense*, colec. *Studia Archaeologica*, 35, Universidad de Santiago de Compostela-Universidad de Valladolid.

AILLOUD, H. (1961) - *Suétone, Vie des Douze Césars*, Les Belles Lettres, Paris.

ALARCÃO, J.; A. ALARCÃO (1966-1967) - «Achados na Villa romana de Cardílio (Torres Novas)», in *Arquivo de Beja*, 23-24, Câmara Municipal de Beja, pp.293-320.

ALBERTO, P.F.; R.FURTADO (2000) – *Orósio. História Apologética. O livro VII das histórias contra os pagãos e outros excertos*, Colibri, Lisboa.

ALFÖLDY, G. (1989) - *A História Social de Roma*, Presença, Lisboa.

ALMEIDA, F. (1975) - «Sur quelques mosaïques du Portugal.Torre de Palma et Autres», in *CMGR II*, Paris, pp.219-226.

ALVAREZ MARTINEZ, J.M. (1989) - «Recensiones», in *Anas*, I, Mérida, pp.215-220.

ALVAREZ MARTINEZ, J.M. (1990) - *Mosaicos romanos de Merida – nuevos hallazgos*, Monografias Emeritenses, Mérida.

ALVES, F. (2002) - *A arquitectura e o mosaico romano de pavimento – Relações/Interacções*. Dissertação de Mestrado em História da Arte da Antiguidade, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, policopiado.

ALVES, F. (2007) – «O labirinto no mosaico pavimental romano», in *Revista de História da Arte*, 3, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, pp.40-51.

ALVES, F. (2008) - «A iconicidade de representações arquitectónicas em mosaicos pavimentais romanos», in *Revista de História da Arte*, 6, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, pp.133-137.

AMARAL, A.C.; C.C. GOMES (2008) - *Aristóteles.Política* (tradução e notas), Vega, Lisboa.

ANDRÉ, J.; R. BLOCH; A. ROUVERET (1981) – *Pline l’Ancien, Histoire Naturelle, Livre XXXVI*, Les Belles Lettres, Paris.

BALIL ILLANA, A. (1961) - «Arte helenístico en el Levante español, II. Tres emblemata ampuritanos», in *Archivo Español de Arqueología*, 34, Madrid, pp.41-52.

BALIL ILLANA, A. (1976) - *Estudios sobre mosaicos romanos IV: Emblemata*, colec. Studia Archaeologica, 39, Universidad de Valladolid.

BALIL ILLANA, A.; T. MAÑANES (1980) - *Estudios sobre mosaicos romanos VII*, colec. Studia Archaeologica, 59, Universidad de Valladolid.

BALIL ILLANA, A. (1983) - «Un bodegón en mosaico hallado en Marbella (Málaga)», in *Baetica: Estudios de Arte, Geografía y Historia*, 6, Málaga, pp.159-174.

BALMELLE, C.; [et al.] (1985) - *Le décor géométrique de la mosaïque romaine, répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotopes*, Picard, Paris.

BALTY, J. (1995) - *Mosaïques Antiques du Proche Orient*, Annales Littéraires de Besançon.

BARBET, A. (1984) - «Pour un langage commun de la peinture murale romaine. Essai de terminologie. Étude théorique des peintures», in *Bulletin de Liaison du Centre d'Études des Peintures Murales Romaines*, 7, CNRS, Paris, pp.1-56.

BARBET, A. (1985) - *La peinture murale romaine – Les styles décoratifs pompéens*, Picard, Paris.

BARRAL I ALTET, X.; R. NAVARRO SAÉZ (1975) - «Un motivo de orla itálico. Las representaciones de murallas en los mosaicos romanos de Hispania», in *BSAA*, 40-41, Valladolid, pp. 503-522.

BECATTI, G. (1965) – «Alcune caratteristiche del mosaico bianco-nero in Itàlia», in *CMGR I*, Paris, pp.15-28.

BECATTI, G. (1987) - *Kosmos.Studi sul modo classico*, L'Erma di Bretschneider, Roma.

BERGES, M.; R. NAVARRO - «Un mosaico romano con tema de muralla en Tarragona», in *Pyrenae*, 10, Barcelona, pp. 129-135.

BLAKE, M.E. (1930) - «The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and the early Empire», in *Memoirs of the American Academy in Rome*, 8, Roma, pp. 7-159.

BLANCHARD-LEMÉE, M.; [et al.] (1995) - *Sols de l'Afrique Romaine*, Imprimerie Nationale, Paris.

BLANCO FREJEIRO, A. (1978) - *Corpus de Mosaicos Romanos de España.Mosaicos Romanos de Mérida*, I, Instituto Español de Arqueologia 'Rodrigo Caro', Madrid.

BLANCO FREJEIRO, A. (1978) - *Corpus de Mosaicos Romanos de España.Mosaicos Romanos de Itálica*, II, Instituto Español de Arqueologia 'Rodrigo Caro', Madrid.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1981) - *Mosaicos de Córdoba, Jaén y Málaga*, CMRE III, Madrid.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1982) - *Mosaicos de Sevilla, Granada, Cádiz Y Murcia*, CMRE IV, Madrid.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1982) - *Mosaicos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca*, CMRE V, Madrid.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M.; T. ORTEGO (1983) - *Mosaicos de Soria*, CMRE VI, Madrid.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M.; M.A.MEZQUÍRIZ (1985) - *Mosaicos de Navarra*, CMRE VII, Madrid.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M.; [et al.] (1993) – «Hallazgos de mosaicos romanos en Hispania (1977-1987)», in *Espacio, Tiempo y Forma. Série II: Historia Antigua*, 6, Madrid, pp.221-296.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1993) - *Mosaicos romanos de España*, Cátedra, Madrid.

BRÉHIER, É. (1997) - *Plotin, Ennéades*, Les Belles Lettres, Paris.

BRUNEAU, P. (1982) - «Pauimenta poenica», in *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 94-2, Paris, pp.639-655.

BRUNEAU, P. (1988) - «Philologie mosaïstique », in *Journal des Savants*, 1, 1-2, Paris, pp. 3-73.

CÉBEILLAC-GERVASONI, M. (2001) – «La Royauté et la République », in *Histoire Romaine*, Armand Colin, Paris, pp.12-123.

CHASTEL, A. (1999) - *L'Italie et Byzance*, Fallois, Paris.

CHAVES, L. (1936-38) - «Mosaicos lusitano-romanos em Portugal», in *Revista de Arqueologia*, 3, Lisboa, pp.21-23, 56-60, 83-87.

CLELAND, L. (2007); G. DAVIES; L. LLEWELLYN-JONES (2007) - *Greek and Roman dress from A to Z*, Nova York, Routledge, New York.

CORREIA, L.N. (2005) - *Decoração vegetalista nos mosaicos portugueses*, Colibri, Lisboa.

COSTA, M.L.V. (1988) - «Contribuição para o estudo de alguns mosaicos da *uilla* romana de Pisões», in *Arquivo de Beja*, 2ª série, 2, Câmara Municipal de Beja, pp.95-135.

CROISILLE, J.M. (1985) - *Pline l' Ancien – Histoire Naturelle. Livre XXXV*, Les Belles Lettres, Paris.

DARMON, J.P.; H.LAVAGNE (1977) - *Recueil Général des mosaïques de la Gaule, II-Province de Lyonnaise*, CNRS, Paris.

DASZEWSKI, W.A. (1977) - *Nea Paphos II. La mosaïque de Thésée: etudes sur les mosaïques avec représentation du labyrinthe, de Thésée et du Minotaure*, Académie Polonaise des Sciences, Varsovie.

DEGRASSI, N. (1952=1954) - «Cremona», in *Fasti archaeologici*, VII, Firenze, pp.285-286.

DEMON, P. (2008) - «La querelle du meilleur régime», in *Hors-série Nouvel Observateur*, 69, Paris, pp.52-55.

DOMINGUEZ MONEDERO, A.J. (1983) - «Los términos «Iberia» e «Iberos» en las fuentes grecolatinas : estudio acerca de su origen y ámbito de aplicación», in *Lucentum*, Alicante, 2, pp.203-224.

DORIGO, W. (1966) - *Pittura tardo-romana*, Feltrinelli, Milano.

DUNBABIN, K.M.D. (1999) - *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge University Press.

FERNANDEZ-GALIANO, D. (1980) - *Mosaicos Hispánicos de Esquema a Compás*, Guadalajara.

FERNANDEZ-GALIANO, D. (1987) - *Mosaicos romanos del conuentus cesaraugustano*, Zaragoza.

FERREIRA, J.R.; C.L. SOARES (2002) - *Heródoto. Histórias. Livro VIII*, ed.70, Lisboa.

FERREIRA, M.N. (1994) - «Os mosaicos de uilla Cardílio – Tentativa de descrição», in *Revista Nova Augusta*, 8, Câmara Municipal de Torres Novas, pp.48-82.

FITA, F. (1909) - «Mosaicos romanos de Pamplona.Variedades III», in *BRAH*, 54, Madrid, pp. 426 – 450.

FOCILLON, H. (1993) - *Arte do Ocidente. A idade média românica e gótica*, Estampa, Lisboa.

FOUCHER, L. (1960) - *Inventaire des Mosaïques – Sousse*, Institut National d'Archéologie et Arts, Tunis.

GARCIA Y BELLIDO, A. (1959) - «Los mosaicos españoles en el reciente libro de Parlasca», in *Archivo Español de Arqueologia*, 32, Madrid, pp.159-161.

GARCIA Y BELLIDO, A. (1966) - *Urbanística de las grandes ciudades del Mundo Antigo*, Instituto Español de Arqueologia, Madrid.

GARCÍA Y BELLIDO, A. (1960) - *Colonia Aelia Augusta Italica*, Madrid.

GEORGOUDI, S. (2007) – «Le sacrifice en Grèce ancienne, rite fondamental d'une religion polythéiste», in *Religions & Histoire*, 14, Dijon, pp.34-47.

GINOUVÈS, R.; R.MARTIN (1985) - *Dictionnaire méthodique de l'Architecture Grecque et Romaine*, École Française de Rome, Roma.

GÓMEZ PALLARÈS, J. (1997) - *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania. Inscripciones no cristianas*, L'Erma di Bretschneider, Roma.

GRABAR, A. (1979) - *Les Voies de la Création en Iconographie Chrétienne*, Flammarion, Paris.

GRACIA ALONSO, F. (2006) - «El laberinto del Minotauro – El palacio de Cnossos», in *Historia-National Geographic*, 25, Barcelona, pp.58-69.

GRIMAL, P. (1993) - *A Civilização Romana*, ed.70, Lisboa.

GRIMAL, P. (1999) - *A Alma Romana*, Teorema, Lisboa.

GUÉNON, R. (1991) - *O rei do Mundo*, ed.70, Lisboa.

HANSEN, M.H. (2008) – *Polis. Une introduction à la cité grecque*, Les Belles Lettres, Paris.

HATZFELD, J. (1988) - *História da Grécia Antiga*, Europa-America, Lisboa.

HAUSCHILD, T. (1984) - «A uilla romana de Milreu, Estói (Algarve)», in *Arqueologia*, 9, Porto, pp.94-104.

HAUSER, A. (1998) - *História Social da Arte e da Literatura*, Martins Fontes, São Paulo.

HELENO, M. (1953) - «Extensão cultural do Museu Etnológico», in *O Arqueólogo Português*, II, 2, Lisboa, pp.293-294.

HELENO, M. (1962) - «A *Villa* lusitano romana de Torre de Palma (Monforte)», in *O Arqueólogo Português*, II, 4, Lisboa, pp.313-338.

HÜBNER, W. (1996) - «L'importance et l'extension de la cosmologie à l'époque impériale romaine», in *El Mosaico Cosmologico de Merida*, Cuadernos Emeritenses, 12, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, pp.34-38.

JACOBSTAHL, P. (1938) - « A sybarite Himation », in *Journal of Hellenic Studies*, 58-2, London, pp.205-216.

LANCHA, J. (1997) - *Mosaïque et culture dans l'Occident Romain*, L'Erma di Bretschneider, Roma.

LANCHA, J.; P. ANDRÉ, (2000) - *A Villa de Torre de Palma*, CMRP II, Lisboa.

LAROUSSE, V. (2007) - « Chypre, sur les traces du christianisme », in *Religions & Histoire*, 14, Dijon, pp.18-23.

LÉVÊQUE, P. (1987) - *O mundo helenístico*, ed.70, Lisboa.

LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (1997) - «Las ciudades representadas en el mosaico bizantino de “la carta” de Madaba: origen y paralelos», in *Espacio.Tiempo y Forma.Serie II.Historia Antigua*, 10, pp.177-217.

LÓPEZ PÉREZ, A. (2006) - «El voto iberico. Language universal», in *Revista de Arqueologia del siglo XXI*, ano XXVII, 307, Madrid, pp. 26-35.

LUGLI, G. (1957) – *La tecnica edilizia romana*, Bardi, Roma.

MACIEL, M.J. (1996) - *Antiguidade Tardia e paleocristianismo em Portugal*, Lisboa.

MACIEL, M.J. (1998) - *As «Regulae Monachorum» e a Architectura dos Mosteiros na Antiguidade Tardia*, Centro de Estudos de Ciências Humanas, Porto.

MACIEL, M.J. (1999) - *A Antiguidade Tardia no «Ager» Olisiponense – O mausoléu de Odrinhas*, Centro de Estudos de Ciências Humanas, Porto.

MACIEL, M.J. (2000) - «Entre Constâncio II e Juliano : a linguagem de Potâmio de Lisboa e o conhecimento da Lusitânia do séc. IV», in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Cognição e Linguagem*, 13, Lisboa, pp.135-148.

MACIEL, M.J. (2005) - «Olhares do Historiador da Arte perante o discurso original do Cristianismo», in *Revista de História da Arte*, 1, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, pp.15-45.

MACIEL, M.J. (2006) - *Vitrúvio – Tratado de Architectura* (tradução do latim, introdução e notas), IST Press, Lisboa.

MACIEL, M.J. (2007) - «Imagens de Architecturas: *Quadrata*, *Lacus* e *Laculi* nos santuários rupestres do período romano em Portugal», in *Revista de História da Arte*, 3 , Instituto de História da Arte-Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, pp.24-39.

MACIEL, M.J. (2007) - «Os Suevos na Galécia e na Lusitânia», in *Estudos Arqueológicos de Oeiras*, 15, Câmara Municipal de Oeiras, pp.209-232.

MACIEL, M.J. (no prelo) - «O mosaico no contexto da *expolitio* vitruviana», in *Actas do X Colóquio Internacional da AIEMA* realizado em 29 de Outubro a 3 de Novembro de 2005, Conímbriga.

MAKARONAS, C. I.; S.G. MILLER (1974) - «The Tomb of Lyson and Kallikles», in *Archaeology*, 27- 4, New York, pp.249-259.

MARAS, D.F. (2009) - «I due volti di Culsans», in *Revista Archeo.Attualità del passato*, 292, Milano, pp.64-71.

MARTIN, J.P.; A.CHAUVOT; M. CÉBEILLAC-GERVASONI (2001) - *Histoire romaine*, Armand Colin, Paris.

MATOS, J.L. (1971) - «Cerro da Vila, escavações em 1971», in *O Arqueólogo Português*, III, 5, Lisboa, pp.201-214.

MESQUITA, A.P. (2006) - *Introdução ao Estudo da Filosofia*, Colibri, Lisboa.

MEZQUÍRIZ, M.A. (1954) - «Notas sobre la antigua Pompaelo», in *Príncipe de Viana*, XV, Pamplona, pp. 237-265.

MILLER, M.C. (2004) - *Athens and Persis in the Fifth Century BC : A Study in cultural receptivity*, Cambridge University Press.

MORRICONE, M.L. (1971) - *Pavimenti di signino repubblicani di Roma e dintorni*, Studi Monografici, Roma.

NOGALES BASARRATE, T. (1997) - *El retrato privado en Augusta Emerita*, Diputación Provincial de Badajoz .

OLEIRO, J.M.B. (1965) - «Mosaïques romaines du Portugal», in *CMGR I*, Paris, pp. 257-265.

OLEIRO, J.M.B. (1973) - «Mosaicos de Conímbriga encontrados durante as sondagens de 1899», in *Conimbriga*, 12, pp.67-158.

OLEIRO, J.M.B. (1986) - «Mosaico Romano», in *História da Arte em Portugal*, I, Alfa, Lisboa, pp.111-127.

OLEIRO, J.M.B. (1990) - «O tema do labirinto nos mosaicos portugueses», in *CMGR VI*, Palência - Mérida, pp. 273-278.

OLEIRO, J.M.B. (1992) - *Conímbriga – Casa dos Repuxos*, CMRP I, Conímbriga.

OLIVEIRA MARTINS (s/d) - *História da Civilização Ibérica*, Europa-América, Lisboa.

OLMOS, R. (1997) - *Mitos y ritos en Grecia*, Cuadernos-Historia16, 94, Madrid.

PAÇO, A. (1965) - «Mosaicos da uilla de Cardílio», in *Actas do III Colóquio Portuense de Arqueologia*, LUCERNA, 4, Porto, pp.244-248.

PANOFISKY, E. (1993) - *A perspectiva como forma simbólica*, ed.70, Lisboa.

PANOFISKY, E. (1995) - *Estudos de Iconologia.Temas humanísticos do Renascimento*, Estampa, Lisboa.

PARIBENI, R. (1940) - *Le dimore dei potentiores nel Basso Imperio*, Bruckmann, München.

PARLASCA, K. (1959) - *Die Römischen Mosaiken in Deutschland*, Walter de Gruyter, Berlin.

PASCARELLI, G.F. (2000) - *Mosaic. The work of the Muses*, XPress, Roma.

PEREIRA, M.H.R. (1994) - *Romana. Antologia da cultura latina*, Universidade de Coimbra.

PEREIRA, M.H.R. (1998) - *Estudos de História da Cultura Clássica. Cultura Grega. I*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

PEREIRA, M.H.R. (1998) - *Eurípides. As bacantes*, ed.70, Lisboa.

PEREIRA, M.H.R. (2001) - *Platão. A República*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

PEREIRA, M.H.R. (2002) - *Estudos de História da Cultura Clássica. Cultura Romana. II*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

PERÉZ OLMEDO, E. (1996) - *Revestimientos de Opus Sectile en la Península Ibérica*, colec. Studia Archaeologica, 84, Universidad de Valladolid.

PERROT, G.; C. CHIPIEZ (1892)- *A History of Art in Chaldaea and Assyria*, Cornell University Library, London.

PESSOA, M. (1998) - *Villa romana do Rabaçal*, Câmara Municipal de Penela.

PHILLIPS, A. (1992) - «The topology of roman mosaics mazes», in *Leonardo*, 25, 3-4, Pergamon Press, Oxford, pp. 321-329.

PICARD, C. (1956) - «De L'incendie de l'Artémision d'Éphèse au sac des palais de Persépolis», in *CRAI*, 1, Paris, pp.81-89.

PICARD, G.; C. PICARD (s/d) - *A vida quotidiana em Cartago no tempo de Aníbal. Século III antes de Cristo*, Livros do Brasil, Lisboa.

PIGEAUD, J. (1993) - *Longin – Du sublime*, Rivages, Paris.

POLLIT, J.J. (1986) - *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge University Press.

RAMOS FOLQUÉS, A. (1975) - «Un mosaico Helenístico en la Alcudia de Elche», in *Archivo de Prehistoria Levantina*, 14, València, pp.69-81.

RAMOS, R. (2008) - *El yacimiento arqueológico de la Alcudia de Elche*, Consell Valencià de Cultura, València.

RENARD, M. (1956) - «Pline l'Ancien et le motif de l'asarôtos oikos. Extrait de Hommages à Max Niedermann», in *Latomus*, 23, Bruxelles, pp.307-314.

RIBEIRO, F.N. (1972) - *A Villa Romana de Pisões*, Beja.

SAN NICOLÁS PEDRAZ, M.P. (2004) - «Mosaicos hispano-romanos com representaciones de murallas», in *Atti del XV Convegno di Studio L'Africa romana, Tozeur 11-15 dicembre 2002*, Roma, pp. 825-852.

SANTOS, M.L.E.V.A. (1972) - *Arqueologia romana do Algarve*, Lisboa.

SARDICA, J. M. L. (1975) - «Alguns subsídios para o estudo dos mosaicos de Pisões», in *Arquivo de Beja*, 28-32, Beja, pp.63-71.

SCHEFOLD, K. (1986) - *Grécia Clássica*, Verbo, Lisboa.

SCHLUNK, H.; [et al.] (1947) – *Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico*, Plus-Ultra, Madrid.

SCHWARTZ, H. (1992) - *Os Finais de Século – Lenda.Mito.História de 990 ao ano 2000*, Difusão Cultural, Lisboa.

SIMÕES, J.G. (1973) - *Os doze Césares-Suetónio*, Presença, Lisboa.

TANG, B. (2005)- *Delos, Carthage, Ampurias: The Housing of the Mediterranean trading Centres*, L'Erma di Bretschneider, Roma.

TARRATS I BOU, F. (1985) - «Mosaico con orla de muralla hallado en Huesca», in *Bolskan*, 2, Huesca, pp.139-152.

TEICHNER, F. (1994) - «Acerca da *uilla* romana de Milreu/Estói – continuidade da ocupação na Época Árabe», in *Arqueologia Medieval*, 3 , Mértola, pp.89-100.

TOVAR, A.; J.M.BLÁZQUEZ MARTINEZ (1982) - *Historia de la Hispania Romana*, Alianza Editorial, Madrid.

TSAKIRGIS, B. (1989) – «The decorated Pavements of Morgantina I: the Mosaics», in *AJA*, 93 , Boston, pp. 395-416.

TSAKIRGIS, B. (1990) – «The decorated Pavements of Morgantina II: the Opus Signinum», in *AJA*, 94, Boston, pp. 425-443.

VERNANT, P. (2008) - «Du mythe à la raison», in *Hors-série Nouvel Observateur*, 69, Paris, pp.9-11.

VERNANT, J.P; P. VIDAL-NAQUET (1992) - *La Grèce Ancienne. 3. Rites de passage et transgressions*, Seuil, Paris.

VIEGAS, C; F. ABRAÇOS; M.MACEDO (1993) – *Dicionário de Motivos Geométricos no Mosaico Romano*, Liga dos Amigos de Conímbriga, Conímbriga.

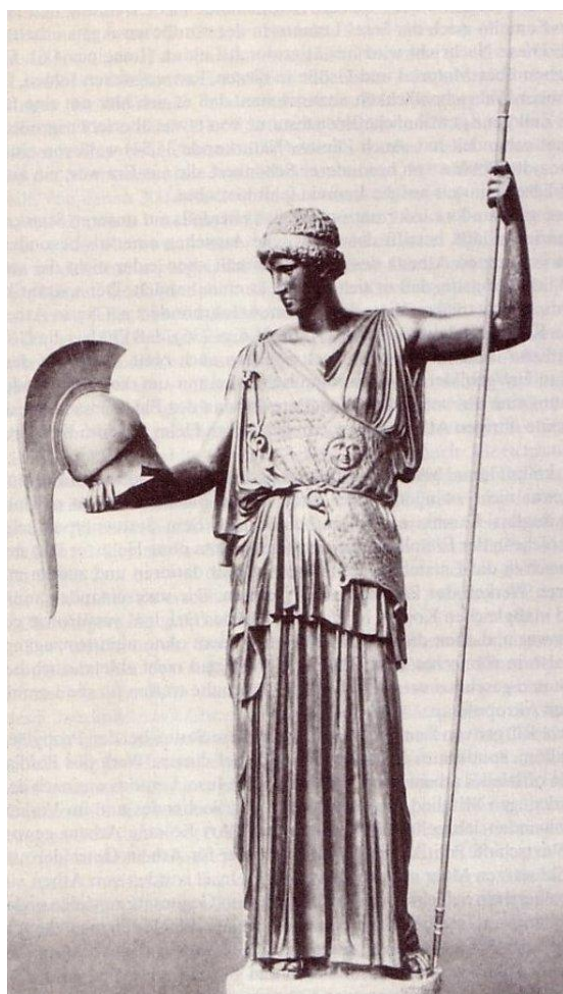
WHEELER, M. (1995) - *El arte y la arquitectura de Roma*, Destino, Barcelona.

WRENCH, L.N.C. (2008) - *Decoração arquitectónica na Antiguidade Tardia. Contributo para um corpus dos elementos arquitectónicos e de mobiliário litúrgico provenientes de território português*. Dissertação de Doutoramento em História da Arte da Antiguidade, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, policopiado.

YACOUB, M. (2002) - *Splendeurs de Mosaïques de Tunisie*, Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Loisirs, Tunis.

ILUSTRAÇÕES

ESTAMPA I



Atena Lémnia

ESTAMPA II



Doriforo

ESTAMPA III



Discóbulo

ESTAMPA IV



Afródite de Cnido

ESTAMPA V



Clâmide macedónica

LISTA das ESTAMPAS

ESTAMPA I	Atena Lémnia, cópia do original de Fídias. Disponível em: < http://bestuff.com/stuff/athena-lemnia >. Acesso em: 04-05-2010.	213
ESTAMPA II	Doríforo, cópia em mármore do original, em bronze, de Policleto. Disponível em: < http://egr-storiadellarte.blogspot.com/2009/12/dorifero.html >. Acesso em: 30-04-2010.	214
ESTAMPA III	Discóbulo, cópia em mármore do original, em bronze, de Míron. Disponível em: < http://pincelyburil.blogspot.com >. Acesso em: 04-05-2010.	215
ESTAMPA IV	Afrodite de Cnido, cópia do original de Praxíteles. Disponível em: < http://egr-storiadellarte.blogspot.com/2009/12/afrodita-de-cnido.html > Acesso em: 30-04-2010.	216
ESTAMPA V	Clâmide macedônica. (<i>apud</i> PICARD 1956:93)	217

LISTA das FIGURAS

FIGURA 1	Corinto, Termas do Centauro, mosaico de finais do séc.V a.C. (DUNBABIN 1999:6)	29
FIGURA 2	Delos, o esquema compositivo grego em mosaico de finais do séc.II a.C. Disponível em : < http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm >. Acesso em 01-09-2009.	41
FIGURA 3	Roma, mosaico com o tema do <i>asaroton</i> , séc.II (PASCARELLI 2000:21)	44
FIGURA 4	Morgantina, Casa de Ganimede, mosaico de Ganimede e a águia (DUNBABIN 1999:21)	50
FIGURA 5	Kerkouane, mosaico com o signo de Tanit, séc.III a.C. (DUNBABIN 1999:102)	52
FIGURA 6	El Jem, mosaico com o tema do <i>asaroton</i> , séc.III (YACoub 2002:100)	56
FIGURA 7	Sagunto, fragmento de <i>opus sectile</i> (<i>apud</i> HISPANIA. El legado de Roma, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, 1999:125)	57
FIGURA 8	Corinto, Termas do Centauro, pormenor da técnica pavimental (DUNBABIN 1999:6)	61
FIGURA 9	Péla, mosaico da Caça do Leão, pormenor da cabeça do leão. Disponível em: < http://www.theoi.com/Gallery/Z12.2.html >. Acesso em 30-10-2009.	62
FIGURA 10	Sousse, o estilo pictural em mosaico do séc. III (YACoub 2002:146)	65
FIGURA 11	Carranque, <i>Villa</i> de Materno, pormenor da composição linear de mosaico do séc.IV (foto da Autora)	76
FIGURA 12	Carranque, <i>Villa</i> de Materno, pormenor da cercadura denticulada (foto da Autora)	76

FIGURA 13	Astorga, Casa dos Pássaros, mosaico policromo com decoração vegetal, séc.III (foto da Autora)	77
FIGURA 14	<i>Villa</i> de Torre de Palma, pormenor da Figura 66: linha de dentes de serra .	78
FIGURA 15	Itálica, pormenor da Figura 40: orla crenelada de mosaico branco e negro	78
FIGURA 16	Górdio, o tema do xadrês em mosaico de finais do séc.VIII a.C. Disponível em: < http://commons.wikimedia.org/wiki/Mosaic_pavement >. Acesso em 14-06-2008.	81
FIGURA 17	Delos, o tema do xadrês em mosaico do séc.V a.C. Disponível em: < http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm >. Acesso em 01-09-2009.	82
FIGURA 18	Péla, Dioniso e o leopardo, séc.IV a.C. Disponível em: < http://www.theoi.com >. Acesso em 20-03-2009.	83
FIGURA 19	Thmuis, mosaico do séc. III a.C., assinado por Sófilo (DUNBABIN 1999:26)	86
FIGURA 20	Thmuis,pormenor do painel central do mosaico de Sófilo. Disponível em: < http://www.coinsofromanegypt.org/html/library/mosaics/port_mosaic.html >. Acesso em 12-09-2008.	88
FIGURA 21	Thmuis, pormenor da Figura 19: o tema da muralha	89
FIGURA 22	Forteoh Saleh, pormenor da Figura 22.a	91
FIGURA22a	Forteoh Saleh, a moldura torreada pintada em cobertura tumular (BARBET 1985:22)	95
FIGURA 23	Delos, Casa dos Golfinhos, mosaico de finais do séc.II,princípio do séc. I a.C. Disponível em: < http://www.flickr.com/photos/wally9/143685695 >. Acesso em 01-09-2009.	97
FIGURA 24	Elche, mosaico ‘helenístico’ (Ramos 2008:74)	101

FIGURA 25	Elche, o esquema compositivo do mosaico helenístico (SAN NICOLÁS PEDRAZ 2002:827)	103
FIGURA 26	Elche, mosaico 'helenístico': pormenor do tema geométrico (foto da Autora)	104
FIGURA 27	Elche, mosaico 'helenístico': pormenor das inscrições (foto da Autora)	105
FIGURA 28	Elche, mosaico 'helenístico': pormenor do repertório helenístico (foto da Autora)	106
FIGURA 29	Elche, mosaico 'helenístico': pormenor da técnica pavimental mista (foto da Autora)	108
FIGURA 30	Elche, mosaico 'helenístico': pormenor da argamassa (foto da Autora)	109
FIGURA 31	Elche, mosaico 'helenístico': pormenor da técnica pavimental (foto da Autora)	110
FIGURA 32	Elche, mosaico 'helenístico': pormenor da técnica pavimental (foto da Autora)	110
FIGURA 33	Elche, mosaico 'helenístico': pormenor da Figura 24: o tema da muralha	111
FIGURA 34	Conímbriga, Casa de <i>Cantaber</i> , mosaico bicromo de tradição itálica, séc.II (foto da Autora)	117
FIGURA 35	Itálica, Casa do Planetário, mosaico do séc. II (foto da Autora)	123
FIGURA 36	Cremona, Via Cadolini, mosaico bicromo com representação do labirinto, séc.I. Disponível em: < http://wings.buffalo.edu/AandL/Maecenas//Italy_except_rome-and-sicily/cremona >. Acesso em 20-12-2007.	126
FIGURA 37	Calvatone, Casa do Labirinto, mosaico bicromo com a representação do Minotauro moribundo, séc. I. Disponível em: < http://users.unimi.it/calvbedr/Images/labirinTo.jpg >. Acesso em 18-09-2008.	127

FIGURA 38	Verdes(Gália), esquema compositivo de mosaico bicromo de finais do séc.II (DARMON e LAVAGNE 1977:44)	128
FIGURA 39	Friburgo, <i>Villa</i> de Flissen, mosaico bicromo do séc.II (PARLASCA 1959:lâmina 3)	130
FIGURA 40	Itálica, mosaico bicromo do séc.II (BARRAL e NAVARRO 1975: 512)	132
FIGURA 41	Huesca, mosaico bicromo do séc.II (SAN NICOLÁS PEDRAZ 2002:841)	135
FIGURA 42	Conímbriga, a representação do labirinto, séc.II (foto da Autora)	136
FIGURA 43	Pamplona, fragmentos de mosaico de finais do séc.II (BARRAL e NAVARRO 1975: 510)	138
FIGURA 44	Tarragona, mosaico bicromo do séc.II (foto da Autora)	139
FIGURA 45	Tarragona, pormenor da Figura 44: torre angular	140
FIGURA 46	Conímbriga, pormenor da Figura 34: torre angular	140
FIGURA 47	Caldes de Montbui: mosaico bicromo do séc. II (BARRAL e NAVARRO 1975: 509)	141
FIGURA 48	Caldes de Montbui, pormenor da imagem da torre (BARRAL e NAVARRO 1975: 509)	142
FIGURA 49	Itálica, Casa dos Pássaros, a orla bicroma de mosaico policromo (foto da Autora)	143
FIGURA 50	Itálica, mosaico da segunda metade do séc.II (SAN NICOLÁS PEDRAZ 2002:838)	144
FIGURA 51	Itálica, Casa de Neptuno, mosaico bicromo com orla de ogivas, do séc.II (foto da Autora)	148
FIGURA 52	Cerro da Vila, Casa dos Mosaicos, mosaico bicromo com orla de ogivas, séc.III (foto da Autora)	149

FIGURA 53	<i>Villa</i> de Pisões, pormenor da bordadura de mosaico de séc.III/IV (foto da Autora)	150
FIGURA 54	Conímbriga, Casa dos Esqueletos, a arcada na bordadura de mosaico do séc.III (<i>apud</i> Roteiros da Arqueologia Portuguesa, 2, Instituto Português de Museus, 2002:14)	151
FIGURA 55	Conímbriga, Casa dos Esqueletos, pormenor da Figura 54: a organização bipartida de <i>cubiculum</i>	153
FIGURA 56	Mérida, mosaico de esquema a compasso (foto da Autora)	154
FIGURA 57	<i>Villa</i> de Pisões, mosaico de esquema a compasso (foto da Autora)	155
FIGURA 58	Conímbriga, Casa dos Repuxos, mosaico com o tema do xadrês. (CMRP I:Estampa 49)	157
FIGURA 59	<i>Villa</i> de Pisões, o reflexo das coberturas no pavimento (foto da Autora)	158
FIGURA 60	Conímbriga, Casa dos Repuxos, representação do labirinto e Minotauro (CMRP I:Estampa 25)	160
FIGURA 61	Conímbriga, pormenor do mosaico do labirinto conservado no Museu Monográfico de Conímbriga (foto da Autora)	163
FIGURA 62	Mérida, Casa do Anfiteatro, mosaico do séc.III com representação de labirinto circular (BLANCO FREJEIRO 1978:lâmina 32)	165
FIGURA 62a	Mérida, Casa do Anfiteatro: a imagem da torre (foto da Autora)	166
FIGURA 63	Itálica, Casa dos Pássaros, composição ortogonal de meandros de suásticas (foto da Autora)	167
FIGURA 64	Thuburbo Majus, pormenor da figura 64.a: painel central com representação de Teseu e do Minotauro, finais séc.III.	167
FIGURA 64a	Thuburbo Majus, vista geral de mosaico de finais do séc.III, com a representação do labirinto (YACOURB 2002:183)	168

FIGURA 65	Acholla, Termas ditas de Trajano, mosaico policromo do séc.II (YACoub 2002:31)	169
FIGURA 66	<i>Villa</i> de Torre de Palma, mosaico policromo com o tema dos cavalos vencedores e meandro de suásticas (CMRP II:Estampa LXXXIX)	170
FIGURA 67	<i>Villa</i> de Torre de Palma, composição ortogonal de T imbricados (CMRP II:Estampa LXXIX)	171
FIGURA 68	Carranque, <i>Villa</i> de Materno, linha de ogivas (foto da Autora)	172
FIGURA 69	Carranque, <i>Villa</i> de Materno, a representação de arcadas (foto da Autora)	172
FIGURA 70	<i>Villa</i> de Torre de Palma, pormenor da decoração com arcos floridos (CMRP II:Estampa LXXXI-b)	173
FIGURA 71	<i>Villa</i> de Torre de Palma, mosaico com a <i>imago erecta</i> do labirinto (CMRP II:Estampa LXXII)	174
FIGURA 72	Cartago, a representação de habitação senhorial em contexto rural, séc.IV/V (YACoub 2002:216)	176
FIGURA 73	Oudna, <i>Villa</i> dos Laberii, a figuração de cenas do quotidiano (YACoub 2002:201)	177
FIGURA 74	La Vega (Toledo), representação arquitectónica, séc.IV (LÓPEZ MONTEAGUDO 1997:208)	179
FIGURA 75	Centcelles, representação arquitectónica, séc.IV (LÓPEZ MONTEAGUDO 1997:186)	179
FIGURA 76	Arróniz (Navarra), representação arquitectónica, séc.IV (LÓPEZ MONTEAGUDO 1997:192)	179
FIGURA 77	El Reguer (Lérida), representação arquitectónica, séc.IV (LÓPEZ MONTEAGUDO 1997:204)	179
FIGURA 78	El Alia, a imagem da <i>uilla</i> fortificada, séc.III (YACoub 2002:23)	180

FIGURA 79	Tabarka, representação da parte residencial de exploração rural, séc.IV (YACOURB 2002:211)	181
FIGURA 80	Nea Paphos, Casa de Aion, mosaico de Dioniso e Hermes, séc.IV (LAROUSSE 2007:17)	182
FIGURA 81	Tabarka, a representação esquemática de uma igreja, séc.V (YACOURB 2002:375)	183
FIGURA 82	Madaba, o simbolismo do esquema iconográfico, séc.VI (PASCARELLI 2000:54)	183
FIGURA 83	La Skhira, a imagem signo do sacramento do baptismo, séc.VI (YACOURB 2002:386)	184
FIGURA 84	Kourion, Casa de Eustolios, a representação musiva do símbolo do cristianismo, séc.IV (LAROUSSE 2007:17)	184
FIGURA 85	Madaba, mosaico pavimental do séc.VI com a representação de Jerusalém (PASCARELLI 2000:55)	185
FIGURA 86	Roma, Igreja de S.Pudenciana, mosaico absidal do princípio do séc.V com a representação de Cristo pedagogo e de Jerusalém Celeste. (<i>apud Roma.Arte y Arquitectura</i> , Könemann, Colónia, 2000:206)	186

LÉXICO MUSIVO

LÉXICO MUSIVO²⁶⁵

I – COMPOSIÇÃO DE SUPERFÍCIE CENTRADA

Composição de superfície centrada – Combinação a partir do centro da composição de elementos estruturados por mais que um eixo.



Composição centrada

A composição desenvolve-se a partir do centro do campo do mosaico; na ilustração, a composição assenta em um painel e desenvolve-se através de bandas de enquadramento.

Delos²⁶⁶

Banda ou Faixa : linha de tesselas com mais de três fiadas de largura.

Filete : linha de tesselas com uma, duas ou três fiadas de largura.

Medalhão: composição normalmente circular, plana, preenchida por figura(s) emoldurada(s).

Painel: composição formada por um número variável de elementos, cuja leitura constitui uma unidade formal, funcional e estética.

²⁶⁵ Com base em BALMELLE (*Le décor géométrique de la mosaïque romaine, répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*), em GINOUVÈS (*Dictionnaire méthodique de l'Architecture Grecque et Romaine*) e MACIEL (*O mosaico no contexto da expolitio vitruviana*).

²⁶⁶ Fig.2, p.41.

II – COMPOSIÇÃO DE SUPERFÍCIE ISÓTROPA

Composição de superfície isótropa – Combinação de elementos estruturados por mais que um eixo, podendo desenvolver-se de forma repetitiva segundo todos os eixos. Caracterizam-se:

1) pelo seu sistema de eixos: como composições ‘ortogonais’(quando as figuras se repetem de modo idêntico segundo eixos ortogonais); composições ‘losangulares’ (quando são construídas segundo eixos que formam entre si dois ângulos obtusos e dois ângulos agudos); composições ‘triaxiais’ (quando são construídas segundo três eixos formando entre si ângulos iguais de 60°); composições ‘de linhas’.

2) pela designação das figuras que constituem cada composição de superfície: p.ex., composição à base de ‘círculos’, composição ‘em meandros’, composição à base de ‘losangos e de hexágonos’, composição à base de ‘escamas’.

3) por designação lexicalizada: p.ex., ‘composição em xadrês’.



Composição isótropa

Esquema compositivo que se caracteriza por um sistema de eixos baseado em composição de linhas.

Tarragona²⁶⁷

²⁶⁷ Fig.44, p.139.

III – COMPOSIÇÕES LINEARES

Composição linear - Composição resultante da repetição de um elemento ou de dois elementos alternados (são raros os casos em que mais de dois elementos alternam), estruturados segundo um único eixo.



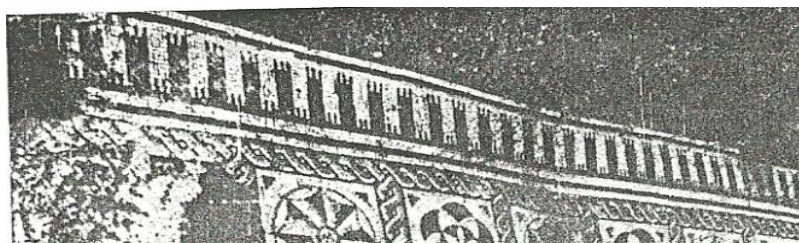
Linha de
mútuolos²⁶⁸

Carranque



Linha de
semicírculos²⁶⁹

Carranque



Linha de
torres²⁷⁰

Itálica

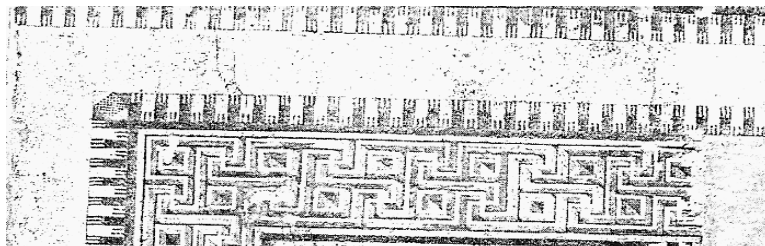
²⁶⁸ Fig.11, p.76.

²⁶⁹ Fig.68, p.172.

²⁷⁰ Fig.15, p.78.

IV - COMPOSIÇÕES LINEARES: LÉXICO MUSIVO E EVOLUÇÃO ICONOGRÁFICA DO TEMA DA MURALHA

Séc. III a.C.



Linhas
reversíveis de
torres
em oposição
de cores

Thmuis²⁷¹

Séc. II a.C.



Linha
reversível de
torres
em oposição
de cores

Delos²⁷²

Séc. I a.C.



Linha
de torres
e
muralhas
creneladas

Elche²⁷³

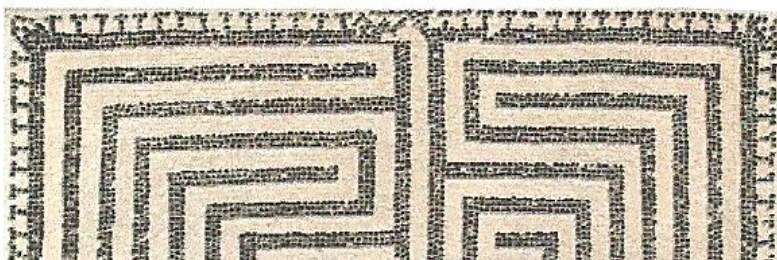
²⁷¹ Fig.19, p.86.

²⁷² Fig.23, p.97.

²⁷³ Fig.24, p.101.

IV - COMPOSIÇÕES LINEARES: LÉXICO MUSIVO
E EVOLUÇÃO ICONOGRÁFICA
DO TEMA DA MURALHA

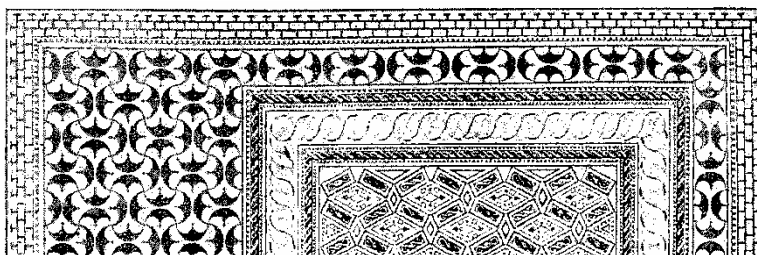
Séc.I d.C.



Linha
de
merlões em T

Calvatone²⁷⁴

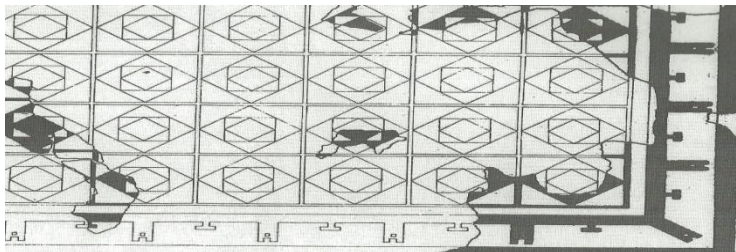
Séc.II d.C.



Aparelho
isódomo
regular
e
merlões em T

Friburgo²⁷⁵

Séc. II d.C.



Linha de torres
e
merlões em T
alternadamente
figurados

Huesca²⁷⁶

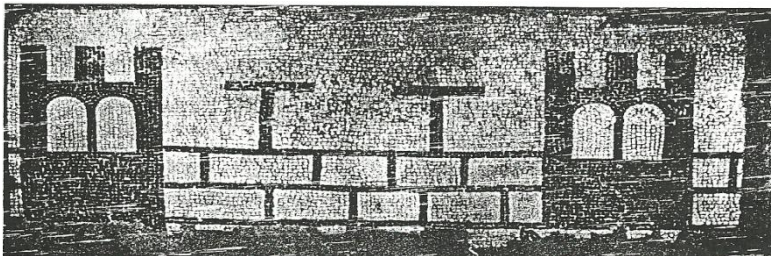
²⁷⁴ Fig.37, p.127.

²⁷⁵ Fig.39, p.130.

²⁷⁶ Fig.41, p.135.

IV - COMPOSIÇÕES LINEARES: LÉXICO MUSIVO E EVOLUÇÃO ICONOGRÁFICA DO TEMA DA MURALHA

Séc. II d.C.



Aparelho
isódomo,
torres e
par de
merlões em T

Pamplona²⁷⁷

Séc. II d.C.



Linha de
torres
e
aparelho
isódomo
com
merlões em T

Conímbriga²⁷⁸

Séc. II d.C.



Aparelho
isódomo,
torres
e
portas

Tarragona²⁷⁹

²⁷⁷ Fig.43, p.138.

²⁷⁸ Fig.42, p.136.

²⁷⁹ Fig.44, p.139.

IV - COMPOSIÇÕES LINEARES: LÉXICO MUSIVO E EVOLUÇÃO ICONOGRÁFICA DO TEMA DA MURALHA

Séc. II d.C.



Aparelho
isódomo

Itálica²⁸⁰

Aparelho isódomo: composição de superfície figurando o paramento de uma muralha e apresentando todas as fiadas com a mesma altura.

Aparelho isódomo irregular: quando os elementos são quadrados e rectangulares.

Aparelho isódomo regular: quando todos os elementos são rectangulares.

Oposição de cores (em): composição onde o traçado das figuras resulta do encontro de superfícies de duas cores diferentes.

Oposição de três cores (em): composição onde o traçado das figuras só aparece pelo encontro de superfícies de três cores diferentes.

²⁸⁰ Fig.49, p.143.

V – MOTIVOS (relação entre)

Modo de contiguidade

ADJACENTES – Duas figuras exteriores uma à outra, contíguas em um dos lados.



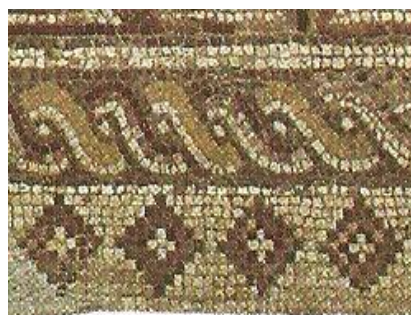
Octógonos adjacentes²⁸¹
Pisões

CONTÍGUAS – Figuras que têm pelo menos um ponto de contacto e não se cortam.



Ogivas contíguas²⁸²
Itálica

NÃO CONTÍGUAS- Figuras que não têm qualquer ponto de contacto.



Quadrados não contíguos²⁸³
Torre de Palma

²⁸¹ Fig.59, p.158.

²⁸² Fig.51, p.148.

²⁸³ Fig.66, p.171.

V – MOTIVOS (relação entre)

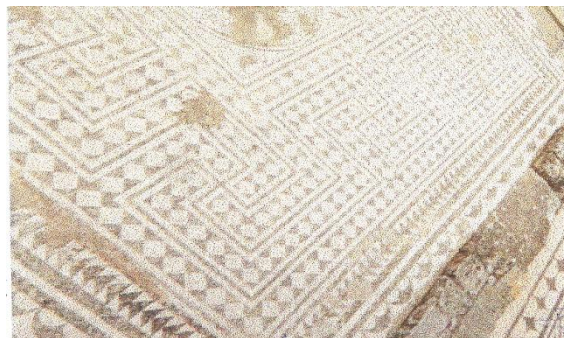
Modo de contiguidade

SECANTES – Figuras cujo traçado se corta.



Semicírculos secantes²⁸⁴
Pisões

TANGENTES – Por extensão da aceção geométrica, diz-se de duas figuras exteriores uma à outra e que se tocam por um único ponto ou por pontos isolados.



Quadrados sobre o vértice tangentes²⁸⁵
Itálica

²⁸⁴ Fig.53, p.150.

²⁸⁵ Fig.63, p.167.

V – MOTIVOS (relação entre)

Posição relativa entre figuras

ADOSSADAS – Duas figuras ou composições lineares opostas, normalmente não discordantes, apresentando uma à outra a parte reconhecida como ‘dorso’.



Peltas adossadas²⁸⁶
Friburgo

AFRONTADAS – Duas figuras ou composições lineares opostas, normalmente não discordantes, apresentando uma à outra a parte reconhecida como ‘frente’.



Pombas afrontadas²⁸⁷
Pisões

²⁸⁶ Fig.39, p.130.

²⁸⁷ Fig.57, p.155.

V – MOTIVOS (relação entre)

Posição relativa entre figuras

ENCAIXADAS – Figura no interior de outra da mesma natureza, quando são concêntricas e os seus traçados são paralelos.



Hexágonos encaixados ²⁸⁸
Conímbriga

ENLAÇADAS – Duas figuras ou duas estruturas lineares formadas por faixas ou filetes que se cruzam alternativamente por baixo e por cima de modo não apertado (intervalo superior a quatro tesselas).



Trança de dois cordões enlaçadas ²⁸⁹
Pisões

FLANQUEADA – Figura que tem outras figuras colocadas no exterior dos seus lados.



Torre flanqueada por folhagem de acanto²⁹⁰
Verdes (Gália)

²⁸⁸ Fig.34, p.117.

²⁸⁹ Fig.57, p.155.

²⁹⁰ Fig.38, p.128.

V – MOTIVOS (relação entre)

Posição relativa entre figuras

IMBRICADAS – Duas figuras em que as partes salientes de uma encaixam nas partes reentrantes da outra.



Pares de T imbricados²⁹¹
Torre de Palma

INCLUÍDA – Diz-se de uma figura contida noutra sem a tocar ou tocando-a em um único ponto ou um só lado.
Fr. *Incluse*



Floreta incluída em ogiva ²⁹²
Carranque

Cruz: motivo formado por duas rectas que se cruzam em ângulo recto e cujos braços têm de comprimento mais de quatro fiadas de tesselas.

Flor em cruz: motivo como a floreta em que a cruzeta que separa os triângulos tem cor diferente do fundo.

Florão: motivo centrado formado, em um único registo, por mais de quatro elementos, com comprimento superior a quatro tesselas, estilizados ou não, e dos quais, uma parte, pelo menos, é de origem vegetal.

Floreta ou Florinha: motivo cruciforme formado por quatro triângulos com a altura máxima de quatro tesselas.

²⁹¹ Fig.67, p.171.

²⁹² Fig.68, p.172.

V – MOTIVOS (relação entre)

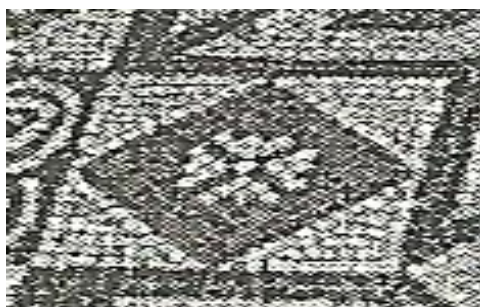
Posição relativa entre figuras

INSCRITA – Por extensão da aceção geométrica, diz-se de uma figura contida em outra figura e tocando-a em dois ou mais pontos isolados.



Florão inscrito em círculo²⁹³
Itálica

INVERTIDA – Figura inscrita ou inclusa em outra da mesma natureza, quando os topos de uma correspondem ao meio dos lados da outra.



Quadrado invertido²⁹⁴
Itálica

²⁹³ Fig.49, p.143.

²⁹⁴ Fig.50, p.144.

VI – ORGANIZAÇÃO ANGULAR DOS MOTIVOS

ACANTONADA – Figura que tem outras figuras colocadas sobre os seus ângulos, no exterior.



Losango acantonado de losangos²⁹⁵
Friburgo

ÂNGULOS (dentro dos) – Posição de uma figura situada em espaço residual triangular com um ou dois lados côncavos.



Hedera dentro dos ângulos ²⁹⁶
Pisões

CANTONEIRA (em) – Figura colocada no interior de outra figura, em um dos seus ângulos.



Palmeta em cantoneira²⁹⁷
Delos

²⁹⁵ Fig.39, p.130.

²⁹⁶ Fig.57, p.155.

²⁹⁷ Fig.23, p.97.

VII - TIPOS DE PAVIMENTO DE MOSAICO

Mosaico - Técnica pavimental que usa elementos minerais de dimensões variáveis, por regra, não superiores a 10 cm de lado.

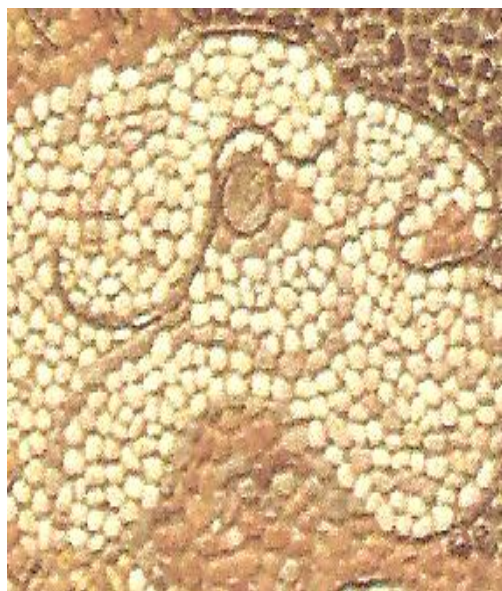
MOSAICOS DE SEIXOS



Mosaico de seixos rolados

Pavimento em mosaico que se caracteriza pelo uso de seixos rolados naturais, dispostos horizontal ou verticalmente.

Seixos rolados²⁹⁸
Górdio



Mosaico de gravilha

Distingue-se da técnica anterior pelo uso de seixos rolados com a dimensão máxima de 2cm.

Gravilha²⁹⁹
Pêla

²⁹⁸ Fig.16, p.81.

²⁹⁹ Fig.9, p.62.

VII - TIPOS DE PAVIMENTO DE MOSAICO

MOSAICOS EM *OPUS SIGNINUM*



*Opus Signinum*³⁰⁰
Kerkouane

A designação desta técnica pavimental indica a sua origem – Sígna, na Itália – e remete para a própria argamassa: uma mistura de “fragmentos triturados de *tegulae* e tijolos, com areia e cal, que permite criar um bom isolamento para os pavimentos termais e em zonas húmidas” (M.J.MACIEL 2006:199).

³⁰⁰ Fig.5, p.52.

VII - TIPOS DE PAVIMENTO DE MOSAICO

Obra signina

Dado estar relacionada com uma argamassa, a designação *opus Signinum* pode ser entendida por dois modos: quer como estrutura de suporte (*nucleus*) de tesselas ou *crustae*, quer como a própria camada final de acabamento (*expolitio*), i.é, o pavimento propriamente dito, nas palavras de VITRÚVIO: “*supra nucleum (...) pauimenta struantur*” (*De arch*, 7,1,3).

Nesta última acepção – mosaico em *opus Signinum* – o pavimento caracteriza-se pela visibilidade da argamassa, inicialmente, decorada com pequenas pedras e, mais tarde, com pequenos cubos de mármore (tesselas), dispostos em modo disperso ou organizados de modo a produzir figuras como a do símbolo de Tanit.

Opus segmentatum

Na decoração é idêntico ao *opus Signinum*, contudo, diferencia-se pela ausência de *testa* moída na argamassa, elemento essencial da obra signina e que lhe confere a específica cor viva, cor de tijolo.

Poenica pauimenta

A acentuada ocorrência de pavimentos em *opus Signinum*, no mundo púnico, tem suscitado a identificação da expressão *poenica pauimenta* com a técnica do *Signinum*; contudo, e vertendo aqui o entendimento de P.BRUNEAU (1982: 654), tal expressão – de cronologia imperial – visa, não a técnica pavimental, mas a origem geográfica de um material específico utilizado: o mármore numídico.

Tal cronologia e tal material remetem para uma relação da expressão *poenica pauimenta* com outra tipologia pavimental. V. p.252.

VII - TIPOS DE PAVIMENTO DE MOSAICO

MOSAICOS EM *SECTILIA**Opus sectile*

Técnica pavimental que se caracteriza pelo uso de placas recortadas – crustas (*crustae*) – normalmente em mármore ou outro tipo de calcário, que se ajustam segundo formas, algumas vezes figuradas e, a maior parte das vezes, geométricas, com marcada predilecção pela forma do losango (*scutula*).

*Sectilia*³⁰¹

.Lithostroton

Designação grega para pavimentos em pedra, designadamente, o *opus sectile*. *Lithostroton* (sing.grego) ou *Lithostrotum* (sing.latim); *Lithostrota* (forma plural idêntica em grego ou latim).

.Opus crustatum

Outra designação para o *opus sectile* porque usa *crustae*.

.Opus scutulatum

Outra designação, em sentido lato, para o *opus sectile* ou para “qualquer pavimento revestido com unidades de recorte geométrico mais ou menos regular”, v.g., o *opus tessellatum* (v.O *mosaico no contexto da expolitio vitruviana* de M.J.MACIEL). Em sentido estrito, designa apenas o pavimento revestido de placas com forma de losango (*scutulae*).

.Poenica pauimenta

Eventual designação para o *opus sectile*.

³⁰¹ Fig.7, p.57.

VII - TIPOS DE PAVIMENTO DE MOSAICO

MOSAICOS EM *SECTILIA*

.Lithostroton

Acolheu-se aqui o entendimento de GINOUVÈS (1985:150) de que o pavimento em *sectilia* podia ser designado ‘*lithostrotum*’, equivalente latino do termo grego ‘*lithostroton*’ (leito de pedra); igualmente LUGLI (1957:49) sustenta que o *opus sectile marmoreum* era um “*intarsio marmoreo per guarnizioni di pavimenti (lithostroton) o di pareti*”.

No entanto, o significado da palavra *lithostroton* não é consensual, sendo muitas vezes relacionado com o *tessellatum*, com base em texto de PLÍNIO (NH, 36,184-189), ou, em texto tardio de ISIDORO de Sevilha (*Etymologiarum siue Originum*,19,14).

No Novo Testamento o termo apresenta-se como identificativo de um lugar chamado “*Lithostroton* e em hebreu *Gabbatha*” (João,19,13). Esta transposição literal do termo grego para a tradução latina (Vulgata) dá sustentação ao significado original (*lithos*: pedra e *strôtos*: coberto), apontando para um pavimento. Por sua vez, o termo *Gabbata* – na coerência de um texto originariamente grego mas baseado nos ensinamentos orais de Cristo em língua aramaica – é uma tradução para língua grega internacionalizada (*koiné*) da palavra aramaica *gabetta* (elevação), termo este que sugere tratar-se de um local elevado.

A identificação do conteúdo de *lithostroton* como uma específica tipologia pavimental (*sectilia*) é feita por BRUNEAU(1988:20) a partir do mencionado texto de PLÍNIO, concluindo que “ *lithostrota ne désigne pas des pavements en opus tessellatum comme on l’ a souvent proposé, mais en opus sectile, à la fois pour des arguments de critique interne du texte de Pline (...) il désigne un dallage et non une mosaïque de tesselles*”. Sobre os dois tipos de pavimentos, *sectilia* e *tessellata*, BRUNEAU (1988:35) sublinha – com base no Tratado de Architectura de VITRÚVIO (7,1,3) – que eles são “*mutuellement exclusifs*”, por força da expressão vitruviana «*siue sectilia seu tesseriis*» : por um lado há o “*opus sectile, fait de plaques de marbres, en latin crustae et apparemment (...) taillées en raison de la place qu’elles occupent dans le dallage*” e, por outro, há outra tipologia pavimental, o *opus tessellatum*.

VII - TIPOS DE PAVIMENTO DE MOSAICO

MOSAICOS EM *SECTILIA*

Poenica pauimenta

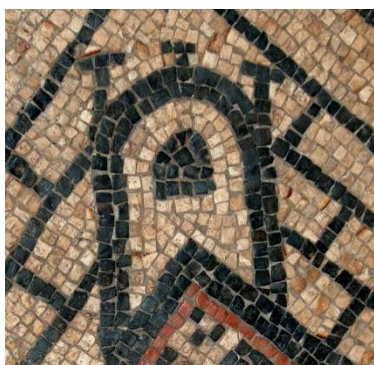
A relação da designação *poenica pauimenta* com um específico material de revestimento (mármore numídico) bem como a cronologia da mesma expressão – posterior ao surgimento, nos finais da República, da técnica em *sectilia* – apontam para a eventual identificação de ‘*poenica pauimenta*’ como sinónimo de *opus sectile*.

De facto, tal identificação só acontece quando haja utilização de placas de mármore numídeo em condições precisas e claramente identificadas no entendimento expresso por MACIEL: “*poenica pauimenta* é sinónimo de *opus sectile* desde que utilizando mármore numídico pontuando pavimentos de *opus Signinum*”³⁰².

³⁰² In *O mosaico no contexto da expositio vitruviana*.

VII - TIPOS DE PAVIMENTO DE MOSAICO

MOSAICOS EM TESSELAS



*Tessellatum*³⁰³
Tarragona

Opus tessellatum

Técnica pavimental que se caracteriza pela estreita juntura de elementos de forma cúbica com pequena dimensão (2cm em média), feitos de materiais diversos como a pedra, terracota ou pasta de vidro.



*Vermiculatum*³⁰⁴
Thmuis

Opus Vermiculatum

Distingue-se do *tessellatum* pelas dimensões mínimas (muitas vezes inferiores a 5mm) das tesselas em forma de verme (*uermis*), de onde lhe vem o nome; têm formas variadas que se conjugam, em estreita juntura, para produzir figuras complexas.

Relacionada com as técnicas tesseladas, mormente com o *uermiculatum*, está a técnica dos *emblemata*:

Emblema: pequeno painel de mosaico executado fora do contexto do destino final.

³⁰³ Fig.45, p.140.

³⁰⁴ Fig.20, p.88.

VII - TIPOS DE PAVIMENTO DE MOSAICO

MOSAICOS EM TESSELAS

Opus musium

Designação tardia para significar o *opus tessellatum*; deu origem à palavra ‘mosaico’.

Inicialmente, a relação com as Musas sugerida no termo *musium* apontava para o mosaico parietal: PLÍNIO chamava *Musaea* às grutas dedicadas às Musas, grutas artificiais edificadas nos jardins, com paredes e tectos decorados com tesselas em pasta vítrea (NH,36,154); tal facto não só aponta para uma conotação com as Musas como põe em evidência a relação com o revestimento tesselado, com o mosaico parietal.

Na Antiguidade Tardia, o termo surge claramente ligado ao mosaico, v.g., em *Aelius Spartianus* ao mencionar uma figura representada em mosaico, ou, nas suas palavras, “*pictum de musiuo*” (*Pescennius Niger*, 6,8); em Agostinho de Hipona, a relação com o mosaico pavimental é evidente quando afirma “*musiuo picta sunt*”, a propósito de figuras representadas em mosaico na praça marítima de Cartago (*De Ciuitate Dei*,16,8,1).

Assim se generaliza, na Antiguidade Tardia, o termo *musium*, quer para expressar uma conotação com as Musas (*strictu sensu*), quer para significar um tipo de arte inspirado pelas Musas (*latu sensu*).

Este tipo de arte inspirado pelas Musas – musivária – plasmaria nos *pauimenta* temas como o da muralha, musivo tema relacionado com Érato – a musa que usava uma coroa de mirto e de rosas – e que deu resposta a esta pergunta sobre a deusa Cíbele: *At cur turrifera caput est onerata corona?*